

Искусство
кино
3.1961



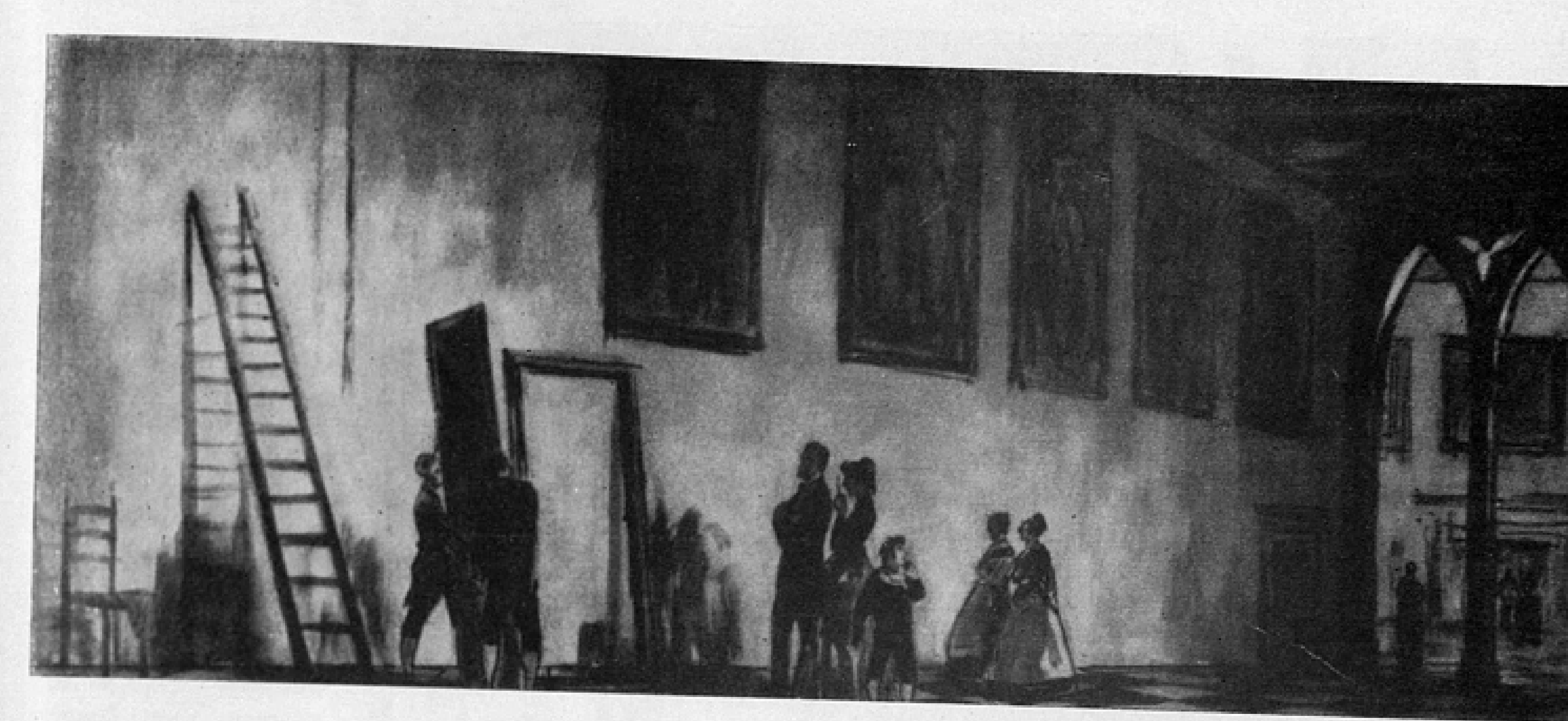
СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — Яна Брейхова в чехословацком фильме «Высший принцип». Эта работа актрисы удостоена премии «Серебряный парус» на XIII Международном кинофестивале в Локарно.

На второй странице — Вия Артмане (Мара) и Вольдемар Зандберг (Жубур) в фильме «На пороге бури» (сценарий К. Исаева по мотивам первой книги романа В. Лациса «Буря», режиссеры Р. Калнынь, В. Круминь. Рижская киностудия, 1960).

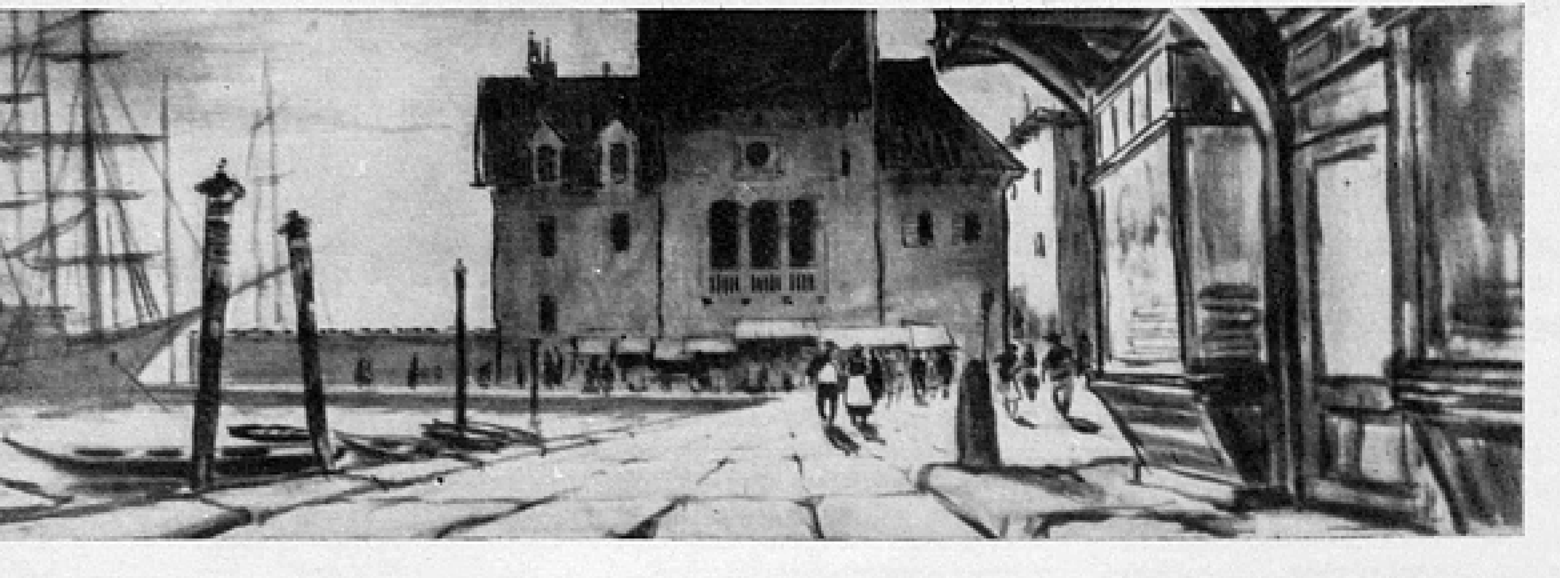
ИЗ НОВЫХ РАБОТ КИНОХУДОЖНИКОВ

На студии «Мосфильм» ставится картина «Алые паруса» по известному произведению А. Грина (режиссер А. Птушко). Изобразительное решение фильма выдвигает перед художником особенно сложные задачи. Публикуем несколько эскизов художника Л. Шенгелия к этой постановке.

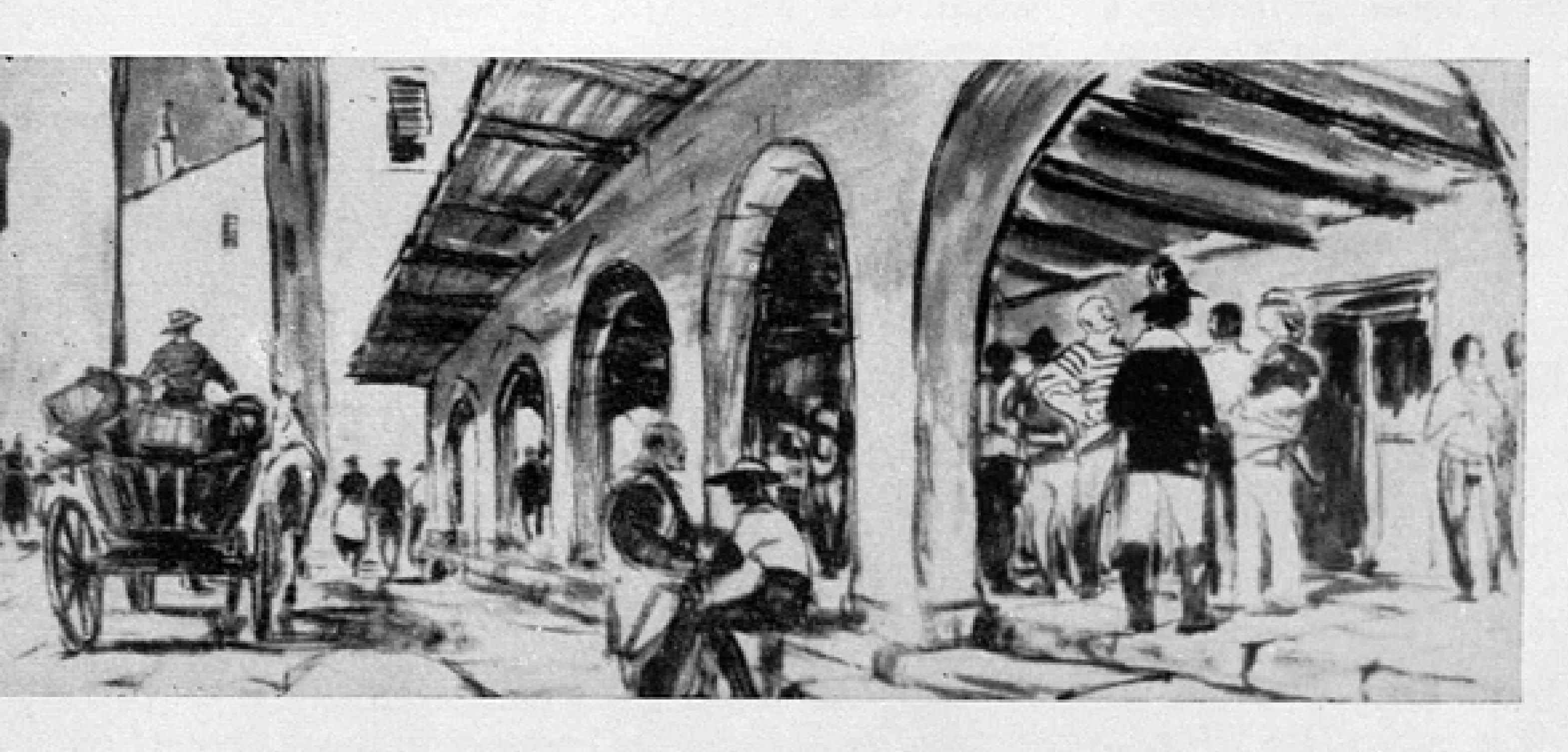


Домик Лангрена

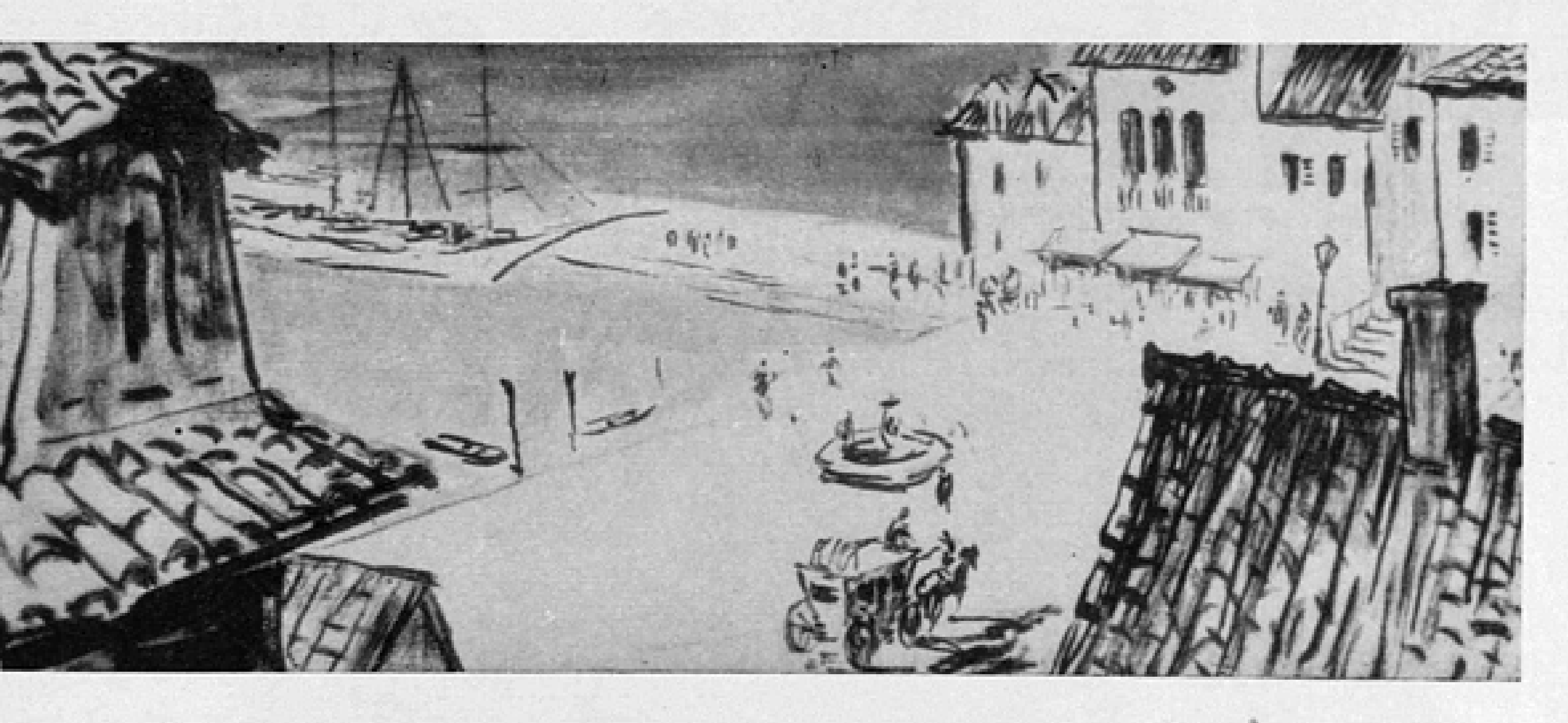
Картинная галерея в замке Грея



Пристань в Лиссе



Улица Лисса



Общий вид Лисса



Каперна.
У трактира Меннерса

Новые работы чехословацких кинематографистов

В Чехословакии за последние годы создано немало фильмов, пользовавшихся большим успехом как внутри страны, так и за ее пределами. Об идейном и художественном росте чехословацкого киноискусства свидетельствовали, например, фильмы «Черный батальон», «Высший принцип», «Капитан Дабач», «Король Шумавы», «Ромео, Джульетта и тьма» и другие.

В 1961 году чехословацкая кинематография значительно большее внимание уделяет современной тематике. Помещенные ниже снимки дают некоторое представление о репертуаре чехословацкого экрана в ближайшем будущем.



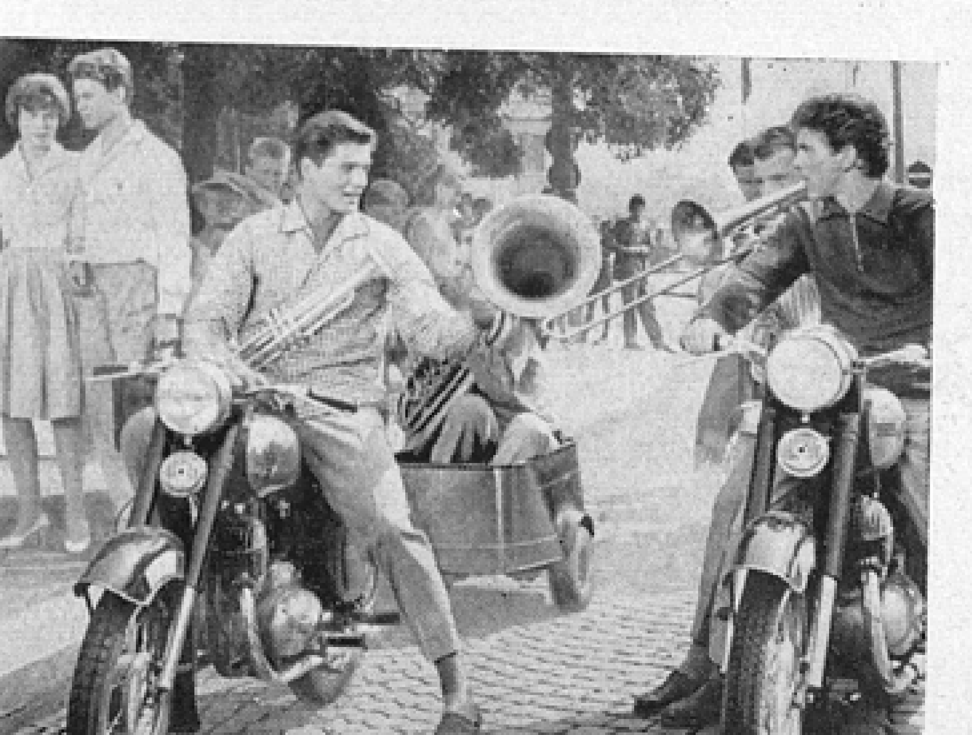
«АВГУСТОВСКАЯ НЕДЕЛЯ». Действие фильма Отакара Вавры, снятого по пьесе поэта Франтишека Грубина, происходит в наши дни. В кадре: Власта Фабианова, Людек Мунзар и Милош Недбал

«СЕДЬМОЙ КОНТИНЕНТ». Герои фильма Вацлава Гайера—экскаваторщики, занятые на мелиоративных работах. Одну из главных ролей создал народный артист Ярослав Войта (второй справа)

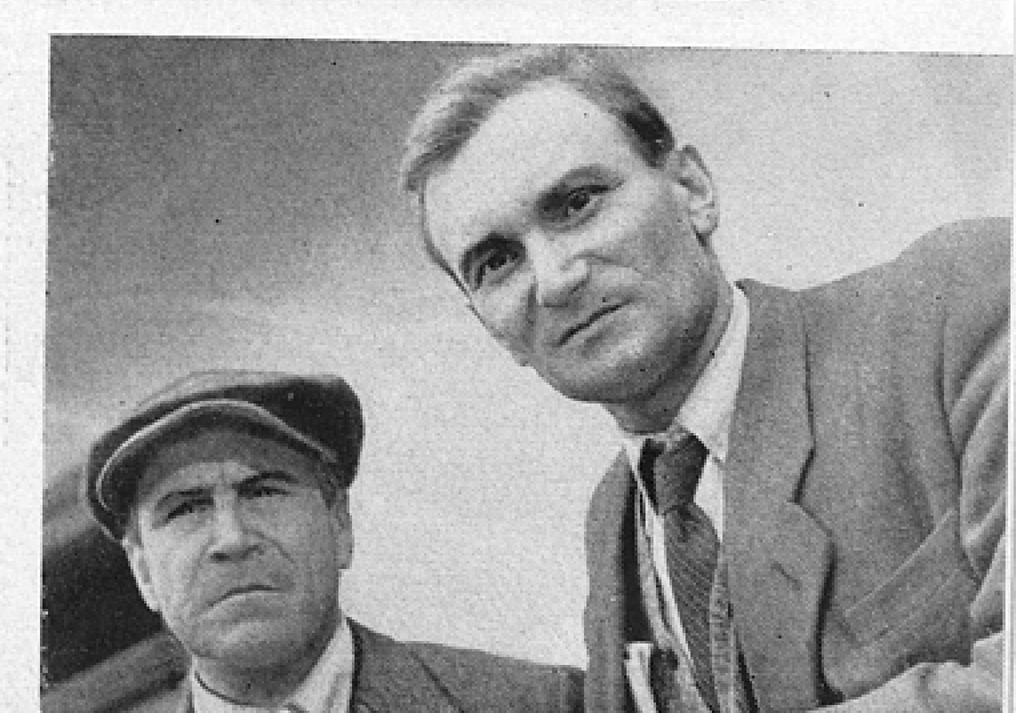


«НАДО МНОЮ ВЫСОКОЕ НЕБО». Место действия этого фильма—современная деревня. Постановщик фильма Вацлав Кршка

«ВАЛЬС ДЛЯ МИЛЛИОНА». Музыкальная комедия Йозефа Маха, действие которой происходит во время спартакиады в Праге



«ВСЮДУ ЖИВУТ ЛЮДИ». Этот фильм—дебют двух молодых режиссеров: Иржи Ганибала и Штепана Скальского. В нем рассказывается история молодого врача, который после окончания института приезжает в деревню. Образы крестьян создали Франтишек Главаты и Вацлав Логниски

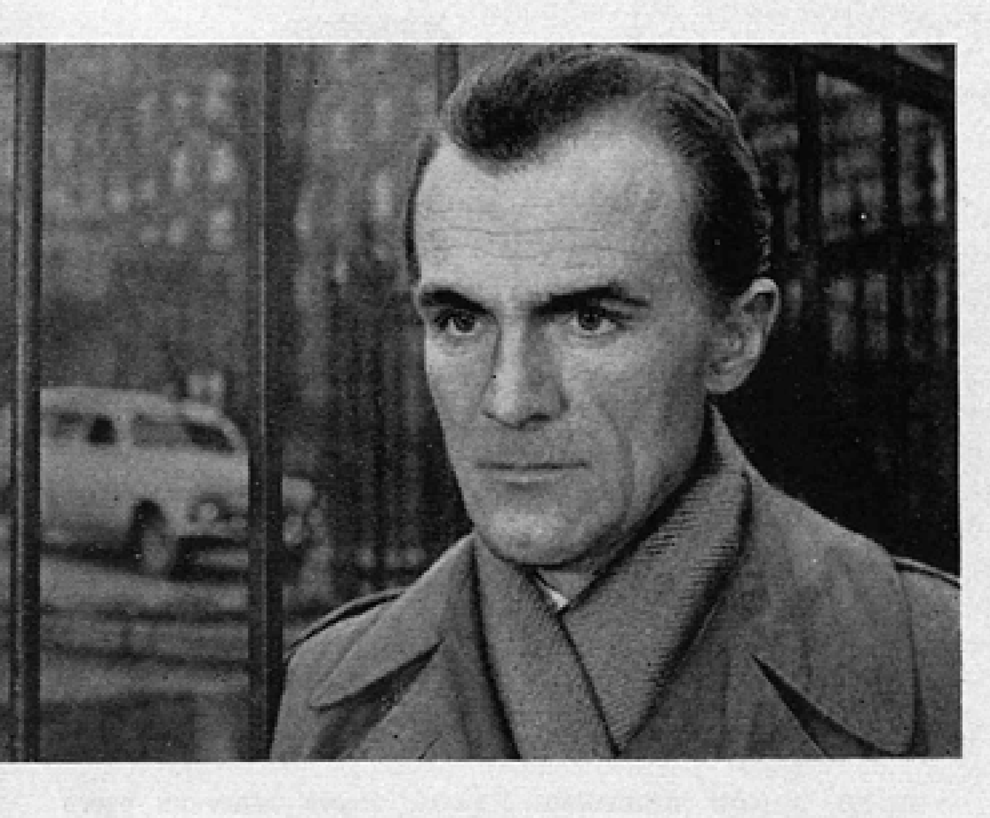




«КОМЕНДАНТСКИЙ ЧАС». Историко-революционный фильм Отакара Вавры, снятый по одноименному роману Гезы Вчелички. В кадре—демонстрация пражских рабочих



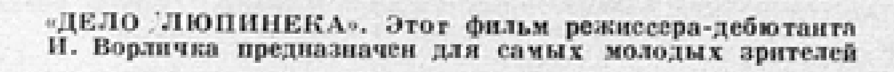
«Я ПЕРЕЖИЛ СВОЮ СМЕРТЬ». Фильм Войтеха Ясного. Действие происходит в концентрационном лагере в период гитлеровской оккупации. Роль боксера исполняет Франтишек Петерка



«ПЯТОЕ ОТДЕЛЕНИЕ». Детективный фильм Индржиха Полака о борьбе органов безопасности со шпионской группой. Одну из центральных ролей исполняет Радован Лукавский

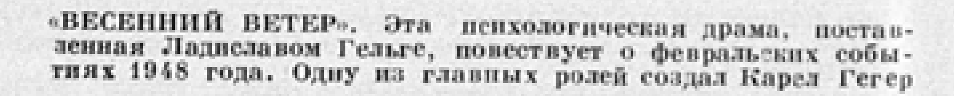


«ФАКЕЛ» Этот фильм Владимира Чеха посвящен инициаторам чешского рабочего движения. На снимке народный артист Ярослав Войта (слева) и Людек Мужар



«ДЕЛО ЛЮПИНЕКА». Этот фильм режиссера-дебютанта И. Ворличка предназначен для самых молодых зрителей





«ВЕСЕННИЙ ВЕТЕР». Эта психологическая драма, поставленная Ладиславом Гельге, повествует о февральских событиях 1948 года. Одну из главных ролей создал Карел Гегер





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

КО ВСЕМ РАБОТНИКАМ КИНЕМАТОГРАФИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Дорогие товарищи!

Большое историческое событие ознаменовало новый год жизни нашей страны. Недавно закончился январский Пленум ЦК КПСС, наметивший развернутую программу дальнейшего развития социалистического сельского хозяйства. Пленум принял решение о созыве в октябре 1961 года XXII съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Советский народ от всей души приветствует эти решения. Его ответ мы видим в новых заводах, вырастающих на просторах нашей Родины, в новых обязательствах мастеров колхозной деревни, которые умеют крепко держать свое слово.

Народ и партия ждут ответа и от своих художников, выражающих их думы и чаяния.

В эти знаменательные дни мы, московские киноработники, обращаемся ко всем деятелям нашей многонациональной советской кинематографии с горячим призывом отдать все свои силы, мастерство и талант выполнению величественных задач, поставленных Коммунистической партией перед трудящимися Советского Союза.

Решения январского Пленума ЦК КПСС и предстоящий XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза накладывают на каждого киноработника особые обязательства. Нельзя мириться с тем, что наряду с фильмами, получившими заслуженное признание зрителей, на экраны страны все еще выходит много посредственных, серых, малосодержательных произведений, в которых многообразие жизни подменяется надуманными штампами и схемами. Такие картины не помогают нашим людям ни в их труде, ни в их жизни.

Пусть каждый из нас, товарищи, задумается над тем, что он сейчас делает, в какой мере его творческие планы отвечают тем большим задачам, которые стоят перед каждым советским художником!

Мы должны помнить, что в наше время, время великих идей и свершений, с экрана должен звучать правдивый и взволнованный рассказ о нашем современнике — советском человеке, обо всем новом, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития страны по пути к коммунизму.

Благородная цель советского киноискусства — воссоздавать на экране образы передовых людей нашего времени, этих «маяков», как их назвал Никита Сергеевич Хрущев, показать

жизнь тружеников сельского хозяйства, людей могучей социалистической индустрии, строителей и ученых, борцов за мир и дружбу между народами. Быть верными помощниками партии в деле коммунистического воспитания трудящихся — почетный долг деятелей советского киноискусства.

В эти дни трудящиеся нашей страны с огромным воодушевлением принимают новые социалистические обязательства к XXII съезду партии. Все коллективы киностудий должны включиться в это движение.

Наша задача состоит в том, чтобы резко поднять идейно-художественный уровень кинофильмов, совершенствовать свое мастерство, шире использовать выразительные средства киноискусства, повысить требовательность художников к самим себе и друг к другу.

Наш творческий союз кинематографистов, общественные организации киностудий должны всю свою деятельность направить на осуществление этих важнейших задач, оказать повседневное внимание и товарищескую помощь всем, кто работает над созданием фильмов на важнейшие темы современности.

Дело чести каждого художника, каждого творческого коллектива встретить XXII съезд КПСС такими кинопроизведениями, которые явились бы достойным рапортом работников кинематографии нашей партии и народу.

За работу, товарищи!

Принято на собрании киноработников Москвы, посвященном январскому Пленуму ЦК КПСС

ПОЧЕТНАЯ ЗАДАЧА

Днями серьезных раздумий назвал наш народ дни январского Пленума Центрального Комитета КПСС.

С трибуны Пленума своими мыслями о сельском хозяйстве поделились десятки ораторов. Они выражали думы всего народа.

Глубоко проанализировав положение дел, по-государственному обсудив насущные вопросы повышения благосостояния народа, Пленум решил в ближайшие годы значительно увеличить урожаи зерна, выход мяса, удои молока. Партия хочет, чтобы производство продуктов сельского хозяйства опережало спрос населения.

Гигантская задача!

Когда-то В. И. Ленин мечтал о ста тысячах тракторов на полях России. Теперь сотни тысяч отличных машин бороздят поля только одного Целинного края... Их создал народ, который сумел за сорок лет в сорок раз увеличить промышленную мощь своей страны.

— Нам по плечу задачи, поставленные январским Пленумом,— говорят советские люди. На собраниях партийного актива и первичных организаций, на общих собраниях трудящихся люди по-деловому, по-хозяйски взвешивают силы, примеряются к гигантскому скачку.

Великий творческий подъем народа вызвал горячий отклик и в среде кинематографистов.

Московские работники кино пришли на свое собрание, посвященное итогам январского Пленума ЦК, весьма озабоченными: ведь за последние семь лет из 663 художественных фильмов только 62 созданы на материале сельской жизни. На крупнейшей киностудии страны, всемирно известном «Мосфильме» после войны была снята 141 картина. Отличный результат в количественном отношении. Но ведь лишь восемь картин повествуют о людях деревни, а за последние три года один-единственный фильм привел киноработников студии в село...

Не утешительны и планы на ближайшее будущее.

Шестьдесят один и девять! Эти две цифры говорят о том, что в текущем, 1961 году запланировано создать 9 фильмов о жизни и делах тружеников сельского хозяйства. Только девять! И это на всех студиях страны вместе взятых!

«...Некоторые наши товарищи на основании достигнутых успехов несколько зазнались и последние два года работали хуже. Но какие богатейшие возможности у нас есть!»— говорил в своей речи Н. С. Хрущев. Эту

критику деятели кино обязаны принять и на свой счет. Именно поэтому на собрании, созванном Союзом работников кинематографии, не было ни одного свободного места в обширном зале. Вопрос о том, как лучше помочь партии в решении задач, поставленных январским Пленумом ЦК КПСС, обсуждался горячо, взволнованно.

Жизнь тружеников колхозной деревни должна стать одной из ведущих тем советской художественной кинематографии. Деятели документального и научно-популярного кино обязаны более активно помогать работникам сельского хозяйства в выполнении огромных задач по созданию изобилия сельскохозяйственных продуктов и сырья для промышленности.

Эти мысли, высказанные в большом докладе члена Президиума ЦК КПСС, министра культуры СССР Е. А. Фурцевой, нашли живой отклик и поддержку в выступлениях участников собрания.

...На трибуне председатель колхоза имени В. И. Ленина дважды Герой Социалистического Труда И. Буянов. Он рассказал собравшимся о конкретных делах артели, которыми колхозники встретят XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. И когда опытный организатор сельскохозяйственного производства, знатный колхозник говорил о людях своего родного села, невольно перед глазами собравшихся вставали образы тружеников многих других колхозов и совхозов, заслуженно снискавших себе почет и уважение советского народа.

«С такими людьми у нас будет спориться работа, на таких людей держит опору наша партия!» — сказал о них на Пленуме Н. С. Хрущев. Зал заседаний гремел аплодисментами, когда Никита Сергеевич назвал имя Ольги Александровны Зеленской, которая немало потрудилась для того, чтобы колхоз, где она была председателем, стал хорошим и слаженным хозяйством. А когда районные руководители захотели отправить ее «с ярмарки», она отказалась идти на заслуженную пенсию, пожелала остаться на трудовом посту.

«Замечательными маяками являются наши механизаторы, — отметил Н. С. Хрущев.— Здесь выступал тов. Гиталов. Я знаю его уже много лет и просто радуюсь его росту. Смотрите, каким государственным умом он обладает, с каким знанием дела говорил о механизации».

Орловский, Блажевский, Долинюк, Коробко, Савченко... Трудно перечислить все имена этих людей — «маяков», которые своим трудом приближают нашу Родину к коммунизму. Так разве не являются эти замечательные люди живыми прообразами героев будущих картин? Об этих людях пишутся статьи и очерки, слагаются стихи и песни, их имена знает вся страна, и только иные киноработники пока ищут «киногеничные» темы в звуконепроницаемых кабинетах...

О серьезных задачах, стоящих перед кинематографистами, о трудностях в работе и путях их преодоления говорили выступившие на собрании кинодраматург Б. Метальников, режиссеры А. Медведкин, С. Ростоцкий, Н. Чуриков, актриса Н. Мордюкова.

«Вопросы развития сельского хозяйства,— сказано в постановлении Пленума ЦК КПСС, — должны быть всегда в центре внимания нашей партии».

Помощники партии, советские кинематографисты не могут остаться в стороне от решения самых важных жизненных вопросов, стоящих перед советским народом.

Их место на передовой.

Яркий случай, свидетельствующий о горячей заинтересованности партии в непосредственном участии деятелей культуры в общенародном деле, произошел на Пленуме ЦК Коммунистической партии Украины. Выступивший там с речью Н. С. Хрущев рассказал о том, что он получил несколько записок, выражающих неудовольствие тем, как показан председатель колхоза в пьесе А. Е. Корнейчука «Над Днепром». Тов. Хрущев взял под защиту писателя, доказал, что подобные люди еще существуют в жизни. Он сказал: «Поэтому не обижайтесь, товарищи председатели, на писателя, а вытравливайте таких Сомов, чтобы они не позорили имя председателя колхоза».

Проникновение в гущу жизни, воспевание всего лучшего, нового и жестокая критика того, что мешает,— вот благородная задача работников киноискусства.

Именно так понимает свои цели отряд киноработников-москвичей, принявших публикуемое выше обращение ко всем работкам советской кинематографии.

С экрана должен зазвучать взволнованный, искренний, наполненный жизнью рассказ о наших современниках, строителях коммунизма!

Микола САДКОВИЧ

Глубже пахота — дружнее всходы

Из писем о кинопублицистике

Обычно письма помечают датой. Ставят в углу листа день, месяц, год. Последуем и мы этой традиции. Пометим время. Январь — первый месяц календарного года. Его древнерусское название «сечень».

Сечет лицо холодный ветер. Рассекая воздух, засевают землю сухие белые хлопья, острые льдинки секут кору деревьев...

Но солнце уже свершило свой поворот и, набирая силу и высоту, минута за минутой удлиняет людям день.

Свет гонит тьму. Рассекая низкое, серое небо, солнечный луч зажигает рубиновые звезды на башнях, сверкает в окнах большого дворца.

Январь 1961 года — первый месяц третьего года семилетки.

В его небывало теплые дни очередной Пленум Центрального Комитета КПСС подвел итоги большого труда советских крестьян, рабочих совхозов в первые два года семилетки и расставил вехи на крутом подъеме следующих лет.

На Пленуме не обсуждались вопросы литературы, искусства, решался один вопрос — культуры земледелия, плодородия земли и благосостояния советских людей.

Но каких бы сторон жизни народа ни касалось решение партии, мы понимаем, что оно обращено и к нам, литераторам, киноработникам, людям, занимающимся художественным творчеством.

Художник, хранящий верность принципам социалистического реализма, основывая свой творческий метод на правдивом изображении действительности в ее революционном развитии, решает задачу воспитания людей в коммунистическом духе, выражая свою любовь к ним, свою заботу об изобилии духовном и материальном.

Наши кинокартины, и художественные (игровые), и документальные, и научно-популярные, в подавляющем большинстве публицистичны в самом высоком смысле этого слова. Искусство кинематографа, может быть, ярче других искусств обнажает партийность автора, его активное стремление воздействовать на духовный мир зрителя. И чем точнее и ярче создатель фильма выражает идею, обретшую материальную силу в жизни народа, тем заразительней будут созданные им образы, весь художественный строй произведения, призванный помогать накоплению духовных и материальных благ людей, строящих коммунизм.

Советские художники по сути своего творчества — пропагандисты идей марксизма-ленинизма. И это необходимо повторить, прежде чем оглянуться на прожитый год и оценить то, как творцы кинокартин помогали решению одной из важнейших задач, поставленных партией в начале семилетки.

Судить о том, как откликнулись художники кино на решение январского Пленума ЦК КПСС, мы будем позже, когда соберут урожай на полях страны и съемочные группы, запечатлев дела тружеников полей, вернутся на студии.

Однако сейчас, пока еще не началась горячая пора летних съемок, пока сценаристы еще не успели поставить последнюю точку и режиссеры только размечают поля своего будущего «сева», стоит обратиться к опыту недавнего прошлого. Предостеречь от огрехов, от худого, бесплодного колоса, способного родить лишь пышный цвет рекламной афиши.

●

Трижды три раза менялось название этого письма. «Кино и хлеб», «На экране земля и люди», «Ответственность художника», «С аппаратом по нивам и пашням» и т. д. и т. п.

Сознаюсь, избранное заглавие не кажется мне самым лучшим. Во всяком случае, предыдущие тоже

в достаточной мере определяли цель и смысл того, что хочется высказать. Дело, конечно, не в названии.

Кинокартины, посвященные жизни тружеников сельского хозяйства, созданные на студиях художественных фильмов, уже подвергались разбору. Сделать это было нетрудно. Таких картин мало и в общем они не слишком отличаются одна от другой.

Из общего потока художественных фильмов в лучшую сторону выделяется «Простая история». Но об этой картине уже были пространные рецензии. Поэтому здесь ограничимся разговором только о работе кинодокументалистов.

Кажется, нет такого события, на которое не откликнулись бы документалисты новыми произведениями.

Многие их работы помогают народу лучше понять и осмыслить великие перемены в жизни нашей страны и во всем мире. Лучшие мастера документального искусства пользуются заслуженной славой.

Можно было бы привести длинный список картин и их авторов. Но сейчас речь идет не о достижениях и славе...

Важнейшим событием первого года семилетки был Пленум Центрального Комитета КПСС (декабрь 1959 года), наметивший новую высоту подъема сельского хозяйства страны.

Еще в дни Пленума операторам Центральной и некоторых республиканских студий были даны задания, разработаны маршруты поездок и планы съемок-наблюдений.

Целинные совхозы Казахстана, колхозы Кубани и Украины, хлопковые плантации Средней Азии и поля Белоруссии, высокогорные пастбища Памира и подмосковные фермы, Закарпатье и Узбекистан...

Словом, когда через несколько месяцев на рабочем экране Центральной студии появились отснятые кадры, казалось, что мы поднялись на таком чудо-самолете, с которого виден весь Советский Союз. Вся наша земля.

Перед нами проходила живая карта страны. Еще беспорядочно склеенные, только вышедшие из лаборатории метры пленки, запечатлевшие деяния советских людей, словно подчиняясь какому-то внутреннему монтажу, сами собой начали складываться в эпический рассказ о земле, подсказывая дикторский текст.

...Наша земля! Как она велика и прекрасна, как велики и прекрасны дела человека, дела советских людей!

Проходят кадры широких полей, моря буйных колосьев...

Проплывают могучие плотины и электростанции, каналы и квадраты лесных полезащитных посадок. Нефтяные вышки и высокогорные пастбища, тучные стада и новые города — центры социалистического земледелия... Правдивые свидетельства благородного труда человеческих рук. Да, мы много сделали на этой земле.

Мы подчинили своей воле энергию стихий и заставили ее служить народу — единственному хозяину земли.

Мы соединили каналами моря, напоили пустыни водой, вернули земле плодородие и защитили ее от ветров-суховеев...

Мы проникли в недра земли, к ее огромным кладовым, хранящим бесценные сокровища, измерили глубину ее вод и толщу льдов. Мы овладели силой атома и проложили путь к другим мирам... Мы много сделали. Мы много знаем...

Вот такие гордые мысли и красивые слова возникали во время просмотров. Да и как было не гордиться, не радоваться, когда все, что проходило на экране, было снято нашими операторами-документалистами так, как оно есть в самом деле? Разве можно инсценировать урожайное поле или стадо коров? Нет, здесь все правда, все — сама жизнь....

Но не слишком ли часто в наших фильмах мы поднимались на воображаемом чудо-самолете так высоко над колхозными полями, что становились неразличимыми многие конкретные штрихи жизни?

Как истые журналисты, деятели документальной кинематографии должны уметь видеть явления жизни в развитии, в движении. Основываясь на примерах положительных, документалисты не могут забывать и о трудностях, противоречиях, о том, что мешает укреплению нового в жизни. Не фотографируя бездумно те или другие факты, но внимательно изучая их, режиссеры и операторы не должны вырывать людей и события из реальной и всегда сложной жизненной обстановки, и уж, конечно, они не имеют права подтасовывать факты так, чтобы на экране получалась искаженная картина жизни.

Из множества жизненных фактов отобрать надо главное. Отобрать надо то, что поможет двигаться вперед, если на нем зафиксировать внимание.

Здесь-то и решает мастерство художника. Режиссер и оператор в документальном кинематографе (как, впрочем, и в каждом виде искусства) должны хорошо знать предмет. Причем, знание не может быть «теоретическим», кем-то записанным на шпаргалке, а должно опираться на живое и глубокое знакомство с материалом. Мастерство — это прежде всего умение видеть.

Наблюдающийся порой разрыв между содержанием фильма и жизнью следует объяснить не только тем, что невозможно в одной, даже самой длинонометражной картине показать все многообразие действительности, но и тем, что авторы (в документальном кино — операторы в первую очередь) подчас не умеют отыскать главное, ведущее.

●

Говоря о мастерстве наших кинопублицистов, лучше всего сослаться на конкретные примеры из их практики.

Для большого, обзорного фильма («Наша земля»), рассказывающего о трудовых успехах колхозников Советского Союза, необходимо было получить «портрет» Героя Социалистического Труда Евгении Долинюк, добившейся не только высокого урожая кукурузы, но и воспитавшей в закарпатских колхозах немало молодых специалистов-кукурузоводов.

Оператор получил задание снять героиню во время уборки урожая. Разумеется, оператор ни на минуту не сомневался, что «портрет» должен быть действенным, «живым», что нужно связать его с победами героини, о которых обязательно скажет диктор, назвав цифры собранных початков и т. д. Стало быть, необходимо иметь такой метраж «портрета», который позволил бы диктору сообщить все нужные сведения.

Снято: крупный план Долинюк (она улыбается), панорама вниз, в руках ее добрый початок кукурузы.

Средний план: справа и слева от героини стоят (тоже улыбаются) молодые колхозницы. Евгения Долинюк пожимает им руки. Сначала стоящим справа, затем — слева.

В сопроводительной записке указано, что Долинюк (стоящая в центре) собрала столько-то початков на семена, а ее ученицы (имена) — столько-то. Они догнали героиню... Все верно. По оценке отдела технического контроля студии оператор не сделал ни одной ошибки. Материал оценен «на отлично». Ассистент по монтажу точно отмерил метраж для дикторского текста, режиссер правильно определил место «портрета героини» — сразу после кадров уборки, когда уже можно говорить об успехах, редактор сверил цифры, имена, и диктор их произнес...

В результате кинокадры ничего не открыли зрителю, ничем не взволновали его, потому что эпизод этот, снятый в натуре, без тени придумки, стал полуправдой. Внешним изображением лица.

Иное было перед съемкой, на том же поле. Сельский почтальон привез почту на участок звена Евгении Долинюк. Заехал он сюда нарочно, чтобы показать героине свежую районную газету. Героиня, пожилая полная женщина, схватив газету, побежала по полю, ломая стебли кукурузы, громко и радостно созывая подруг:

— Перемога! Победа!

Запыхавшись, с трудом переводя дыхание, она показывала газету, в которой была помещена фотография... двух обнявшихся девчат, догнавших свою учительницу по уборке урожая.

Тогда колхозницы поздравили героиню, пожали ей руки. А она, гордо улыбаясь, ответила:

— То, дівчатки, тільки початок нашої пісні. Будемо змагатися, щоб поширилася вона на всю Радянську країну!

Это была правда. Была та верная черта, которая и должна была определить «портрет героини» сегодня.

Но, может быть, такой эпизод нельзя было снять? Документальный фильм — не игровой, и снимать следует только то, что непреднамеренно происходит тогда, когда оператор со своим аппаратом находится на месте происшествия. В данном случае о газете рассказали оператору на завтра, то есть о событии уже прошедшем, когда он по-своему снимал героиню и ее учениц. Снимал, отыскав подходящий для них фон, расставив в кадре, как ему хотелось, показал, как держать початок, пожимать руки, улыбаться... Собственно, колхозницы сами улыбались, даже посмеивались, участвуя в убогой инсценировке. Это видно на экране.

Я далек от предложения целиком инсценировать, восстанавливать прошедший эпизод с газетой. Этого не следует делать, но все элементы, простейшие элементы, только вчера составившие достаточно яркий и характерный эпизод, были под рукой. Используя их (газету, почтальона, подруг, учениц), можно было рассказать гораздо больше о самой героине.

А может быть, услышав рассказ о газете, следовало найти что-то другое, но обязательно главное — то, что отличает сегодняшнюю колхозницу с ее высоким моральным обликом, позволяющим ей видеть не только границы собственной славы, а широкую даль общих усилий всей «Радянської країни».

Справедливости ради следует сказать, что те же операторы, зафиксировавшие приведенный эпизод в других съемках, казалось бы, однообразных по материалу, нашли куда более яркие приемы показа столкновения старого с новым — столкновения, поднимающегося до высокого драматического напряжения.

Однако слишком часто все еще появляются в наших фильмах сухие и как бы «официальные» портреты, подобные тому, о котором мы рассказали. Их

считают «нормальным рабочим материалом», не вызывающим сомнений, а стало быть, и не требующим дополнительных затрат по пересъемкам (не в этом ли беда?). Формально в таком материале все правильно, все уже однажды одобрено, к тому же недавно нечто похожее опубликовано в газетах, значит — материал современен...

Минувший 1960 год был не везде счастливым. Победы давались не легко. На юге страны многие колхозы и совхозы терпели от жестокой «черной бури». На Кубани и в Ставрополье ряд хозяйств перепахивали озимые, пересевали. В отдельных районах центральных областей и на юге Красноярского края свирепствовала засуха...

А на экранах зачастую под бодрые голоса дикторов и музыкальных фонограмм улыбались или пели песни свинарки в белых халатах и сидели в величавых позах председатели колхозов, задумчиво и многозначительно рассматривая проекты будущего колхозного центра.

Год был необычным. Никогда еще на поля не выходило столько новой техники, как в прошедшем году. Впервые на Кубани был применен сложный свеклоуборочный комбайн, завершивший механизацию всего трудоемкого процесса на свекловичных плантациях. Стали широко применяться самоходные шасси «Ростсельмаша», повысившие вдвое и втрое производительность труда колхозников. Испытывались агрегаты, созданные для посева второго урожая кукурузы. Вслед за Гиталовым и Мануковским тысячи колхозных механизаторов переоборудовали животноводческие фермы. Появилась новая профессия — животновод-механизатор...

Нельзя сказать, что кинопериодика целиком прошла мимо этого нарастающего процесса. Кое-что было рассказано в журналах и выпусках Центральной студии документальных фильмов, Куйбышевской, Киевской, Новосибирской. Но только кое-что. Скупо и поспешно, повторяя газетные сообщения, с экранов привычно-служебным голосом сообщалось о том, что уже само по себе становилось песней.

Невиданными темпами перестраивается сельское хозяйство страны, вбирая в орбиту своего движения все новое, передовое. Новые люди находят новые методы, борются с тем, что еще тянет назад, побеждают не везде так скоро, как бы хотелось нам, но побеждают, занимая новые рубежи! А кинопублицистика во многих своих фильмах все еще остается на старых позициях.

Еще слишком мало попыток делают наши киноработники, чтобы стать активными борцами, вторгающимися в жизнь, помощниками и защитниками передового.

Прошлой осенью мне довелось побывать во многих колхозах и совхозах, а затем посмотреть несколько короткометражных фильмов, посвященных сельскому хозяйству. Долго я не мог отделаться от ощущения, будто то, что я увидел на экране, уже видел раньше...

Даже такой мощный творческий коллектив, как Центральная студия документальных фильмов, создавший немало выдающихся произведений на важнейшие темы современности, подойдя к темам сельского хозяйства, не удержался от общих ошибок.

В 1960 году периодические киновыпуски, помещая сюжеты о сельском хозяйстве, ни разу не опередили газетных корреспондентов, не сказали острого слова в защиту того, что в борьбе со старым прокладывает пути новой культуре земледелия.

Решив, например, рассказать средствами кино, что такое один гектар земли в умелых руках, авторы должны были провести «глубокую вспашку». Вскрыть причины и объяснить следствия. Рассказать о борьбе человека за плодородие, показать силу его знаний, преимущество науки.

Это нельзя сделать простым перечислением успехов, «холодным нарезом» кадров, снятых в солнечные летние дни. Именно так поступил режиссер Б. Вейланд, сняв по сценарию Ю. Смирнитского двухчастевый фильм «Богатый гектар». Ни цифры, возникающие на кадрах пшеницы или кукурузы, ни бесцельные проходы самодовольного председателя колхоза, ни груды овощей ничего не сообщают зрителю, не открывают «тайны» плодородия. Смотришь такой фильм, и невольно возникает мысль-загадка: что же такое режиссер документального фильма? Неужели только простое, ремесленное умение склеивать пленку или накладывать фонограмму на изображение дает право в заглавных титрах именоваться ответственным словом — режиссер?

Ни мысли, ни оригинального приема, ни своего ритма, столь необходимого каждому фильму и прежде всего монтажному, документальному.

Любопытно, что этот или подобный ему фильм спокойно, чтобы не сказать равнодушно, принимается соответствующими инстанциями. Печатается его тираж, тратятся впустую многие метры пленки.

Скажем прямо: для большинства творческих работников документального кинематографа в этом письме нет ничего нового. Высказанные соображения давно уже оговорены на узких и широких собраниях, с ними, казалось бы, все согласны — и режиссеры, и операторы, и авторы сценариев и дикторских текстов.

Так почему же и режиссеры, и операторы, и авторы сценариев и дикторских текстов зачастую продолжают снимать, монтировать и писать по образцам прошлых лет? (Еще раз оговариваюсь, что речь идет

не о всех абсолютно фильмах, а главным образом о фильмах, посвященных сельскому хозяйству и некоторым другим темам внутренней жизни нашей страны.)

Знаю, трудно, очень трудно было перестроить направление своего ви́дения многим художникам. Особенно трудно было публицистам.

Помогают примеры. Очерки В. Овечкина оказали немалое влияние не только на журналистов, но и на прозаиков. Несколько коротких картин, сделанных молодыми документалистами («Начинается город», «...Шел геолог», «Это тревожит всех»), фильмы А. Медведкина «Разум против безумия» и другие свидетельствуют о том, что прошедший год, второй год семилетки, ознаменовался началом нового благотворного течения в нашей кинопропаганде.

Начав письмо с некоторого обзора документальных фильмов, посвященных сельскому хозяйству — тему продиктовало время, — я хотел бы закончить словами, равно обращенными и к документалистам, снимающим фильмы о колхозах, и к тем, кто рассказывает о жизни заводов, городов, и к тем, кто не присутствует на съемках, а, сидя в просмотровых залах, сочиняет тексты, комментирующие изображение,—смелее, активнее, глубже вторгайтесь в жизнь! Будьте не наблюдателями, а страстными борцами, горячими помощниками партии в борьбе за духовное и материальное изобилие нашего народа!

И. КОКОРЕВА

Законсервированный «герой»

Скандал разразился, когда машина, благополучно миновав ухабы, набрала полную скорость. Самодовольный, располневший, не первой молодости человек яростно отчитывал своего соседа — обиженно молчавшего юношу. При первой же ответной протестующей реплике пожилой наставник осадил машину и высадил непокорного ученика, пригрозив ему позорным понижением в должности.

И опять, вихляя и вздымая клубы пыли, остервенело несется машина по сельским дорогам. Но теперь уже ее нагоняет другая, преграждает путь. Из кабин выскакивают и оказываются друг против друга крепкий молодой паренек, всем своим видом выражающий протест, и располневший, сытый, благополучный «хозяин здешних мест». И снова звучит угроза, теперь уже увольнения из колхоза.

А вот и новая встреча со старым знакомым, таким опытным в методике расправы над людьми. Широким жестом распахивается дверь (избы, столовой, кабинета), человек не входит, а является, заполняя собой все пространство, разглагольствует, не слушая других, а напоследок «выставляет за дверь» уже не постороннего, а друга.

К сожалению, и это не последняя наша встреча. Мы увидим, как знакомый нам герой будет красоваться на трибуне собраний или на полях, отдавая распоряжения как строевую команду, как станет руководить в собственном кабинете или дома, не ставя ни в грош ни родных, ни близких...

Что это? Рассказ об одном персонаже? Кадры из одного фильма? Видно, сильно разошелся с жизнью этот человек, взятый под прицел художнического взгляда, сильно досадил он людям и крепко невзлюбил его автор, решивший собрать все его грехи воедино и «разом над всем посмеяться».

Но в том-то и дело, что это образ не одного фильма, вымысел не одного автора. Бродит такой герой из фильма в фильм, вызывая сначала удивление, потом тревогу и, наконец, активный протест. Читатель, наверное, уже догадался, что это — председатель колхоза. Ибо именно его взяли под постоянный обстрел авторы многочисленных фильмов.

Но позвольте! Какой председатель и какого колхоза, каких лет и какой формации? И почему, каким образом сложился такой характер? Все это первые естественные вопросы, подсказанные жизнью. Но тщетно было бы искать на них ответа на экране.

Перед глазами зрителей в который раз предстает установившийся, утвердившийся штамп и в который раз приходится сожалеть об этом, не соглашаться с тем, что уклонились художники от своего прямого пути разведчиков жизни, первооткрывателей в искусстве.

Обыграть штамп, как и распознать его,— нехитрая задача. Но очень важно, хотя и несоизмеримо сложнее, определить его природу и истоки. А в данном случае нетрудно явиться и сомнению. Да штамп ли это? Быть может, перед нами рожденный реальностью характер? Ведь не случайные в киноискусстве люди упорно обращаются к нему!

Первая из приведенных выше сцен — отрывок из фильма производства студии имени Горького «Своя голова на плечах». Авторы картины – сценарист В. Ежов и режиссер М. Федорова — в предшествующих своих работах (у Ежова «Баллада о солдате», у Федоровой — «Стучись в любую дверь») обнаружили живое восприятие современности. Эпизод, взятый вторым, принадлежит ленфильмовской картине «Чужая беда», поставленной по сценарию широко известного писателя Г. Бакланова. Едва ли не самая сильная сторона таланта Бакланова — строгая, почти документальная основа повествования.

При всех вариациях внешнего облика, а порой и доминирующих черт характера образ председателя колхоза (изредка это и другое руководящее лицо на селе) в фильмах последнего времени, как правило, наделяется неким комплексом обязательных качеств, присущих ему как общественному деятелю. Он сложился уже в определенный тип «руководящего товарища». Обычно зритель застает этого героя в момент его нравственного перерождения. И чаще всего он продолжает действовать в обстановке и обстоятельствах той жизни, которую, как нам сообщают авторы, успешно создавал ранее собственными руками.

От прошлого на экране остается одна видимость, неузнаваемо меняются существо и характер весьма полезной прежде деятельности этого человека (как варианты ситуации — герой находится на грани перелома или в нем уже очевидно проглядывают опасные черты). Такой персонаж наделяется многими весьма сомнительными качествами: он расходится с руководимыми им людьми по каким-либо коренным вопросам хозяйствования, обнаруживает склонность к неверным методам повышения благосостояния колхоза, не умеет понять человека, вовремя прислушаться к критике и т. д. и т. п. И все это как следствие проявления сложившихся внутренних норм. Творческий размах уступил место в душе и психике председателя делячеству, воля и инициатива перешли в самодурство, чувство ответственности и гордости за коллектив — в неумеренное самомнение и склонность к парадности во всем, способность понимать настоящее и заглядывать в будущее — в некритическую близорукость и благодушие.

Конечно, должны быть произведения, срывающие маску с подобного многоликого «деятеля», произведения, заботящиеся о чистоте и цельности гражданского облика советского человека, об исправлении каждого, кто оступился, совершил ошибку, но может быть полезен обществу. Такие произведения объективно всегда указывают путь освобождения от недуга, угрожающего демократическим основам нашей жизни. Но, к сожалению, то, что мы видим на экране в этой области,— чаще всего лишь подобие живого типа, характера, его слабая тень. В лучшем случае лишь констатируется явление, чаще же заимствуется готовая и мертвая схема.

Остановимся на наиболее, на наш взгляд, поучительных примерах.

Очень привлекательную по своей простой и слегка ироничной интонации комедию задумал написать В. Ежов, найдя для нее и соответствующее название — «Когда нам восемнадцать». Начинался сценарий с описания обычного колхозного села, каких сотни и тысячи в стране, с рассказа о его молодежи. Но в этом обычном течении жизни автор улавливал нечто особое и неповторимое. Складывалась интересная повесть о юности, свежей и озорной, находящейся в брожении и поисках. Немало смешного, грустного и тревожного в этой поре, немало удач, ошибок и срывов. Пока еще найдет себя человек в жизни! И пока увидит он того, кто должен быть рядом с ним! Таков был замысел, и продолжать бы сценаристу следить за развитием неожиданных и своеобразных характеров юных и безотчетно влюбленных друг в друга героев, за всеми перипетиями их взаимоотношений и судеб. Но в решающий момент, когда должен начать-

ся рассказ о вступлении героини (по имени Валя) в настоящую жизнь, живая авторская мысль неожиданно затухает, исчезает естественность повествования, возникает надуманный и ложный конфликт, воздвигнутый на знакомых штампах.

Вернув Валю в родные пенаты, сценарист немедленно придает ей ореол «положительного» начала. Она вдруг превращается в ту самую стандартную героиню, которой со стороны «все видно», которой надлежит критиковать и выправлять положение вещей. По всем примитивным канонам этому «положительному» должно противостоять нечто «отрицательное». Так появляется на свет местный хозяин, председатель колхоза, не понимающий того, что абсолютно ясно Вале. Борис Чирков стремится придать своему герою черты обаятельного лукавого человека. Но это не меняет дела. Слишком очевидны попытки автора «приподнять» Валю и скомпрометировать председателя. Но ведь все это по меньшей мере наивно! Трудно поверить, что такие «оригинальные» мысли, как утепление утятника, не смогли прийти в голову ни одному опытному и здравомыслящему колхознику, что идея эта вызывает сопротивление и даже борьбу со стороны председателя. Такой же надуманной выглядит и вся «расправа» председателя над влюбленным героем, нарушившим его приказ не утеплять утятника. И уже совсем странно видеть эпизод, когда председатель, забыв о своем «консерватизме», вместе с молодежью умиляется по поводу раннего появления яиц.

Все это не более как сочиненные недоразумения, которые должны служить опорными моментами ложно понимаемого конфликта. Ради искусственного осложнения и драматизации действия автор берет на вооружение готовые «противоречия» и мнимые столкновения.

Может быть, и не стоило бы много говорить о трафаретном и по существу проходном образе председателя колхоза в сценарии и поставленном по нему фильме «Своя голова на плечах». Но, во-первых, ссора героини с председателем определяет развитие действия в картине, а во-вторых, появился этот образ в творчестве такого интересного сценариста, как В. Ежов. Неверное понимание драматического конфликта как обязательного противопоставления «отрицательного» и «положительного», «черного» и «белого» помешало драматургу создать произведение, достойное его таланта. А отсюда и неудача фильма, который особенно подчеркнул просчеты сценариста.

Два фильма о жизни современного колхозного села выпустила в 1960 году киностудия «Ленфильм» — «Домой...» и «Чужая беда». И опять-таки результаты работы их создателей мало соответствуют затраченным усилиям.

Нет сомнения в том, что история, рассказанная в фильме «Домой...», рождена намерением раскрыть перед зрителем истинное богатство на первый взгляд, может быть, скромной жизни трудового человека на земле. И даже еще более значительный смысл таится в глубине этого замысла: у каждого человека есть свое главное жизненное призвание, и очень важно — и для самого себя и для общества — вовремя найти его или не опоздать исправить совершенную однажды ошибку.

Замысел фильма по сценарию П. Белобородова и в постановке молодого режиссера А. Абрамова был достаточно глубок и плодотворен. Можно было ожидать широко развернутой картины жизни современного колхозного села, куда приезжает сначала гостем человек, ранее изменивший земле, а потом снова соприкоснувшийся с ней и оставшийся навсегда в родном доме. Однако на экране не получило художественного выражения самое главное: в фильме не оказалось живого тепла, дыхания родного дома героя, примет и особенностей современной сельской жизни.

Картина не вызывает ощущения крепкой связи героя с землей, не знакомит нас с трудовым крестьянским коллективом, не заставляет зрителя полюбить его труд и жизнь, понять интересы и стремления. Напротив, рождается даже какая-то обида за показанных на экране людей, обида за то, что авторы так обеднили их душу, обескровили существование.

В самом деле, что находит «дома» человек, приехавший после долгого отсутствия? В родном колхозе — Заручьевье,— где продолжает председательствовать оставленная героем жена, царит запустение и уныние. Об этом говорят и увядшие, поникшие лица людей и вся атмосфера какого-то покорного безразличия и затухания, которую так выразительно сумел передать в пейзажах и портретах оператор Э. Розовский. Быстро

тают колхозные богатства, неверный путь их использования выбрала председательница Анна (О. Хорькова)... Но лучше ли все то, что происходит в другом колхозе: ведь с позиций его успехов рассматривается героем и авторами положение в Заручьевье? Колхоз этот действительно по некоторым приметам состоятелен и крепок. Хозяйство добротное, налаженное. Во всяком случае, создается такое впечатление по репликам персонажей, по отдельным кадрам фильма. Но вот люди демонстрируют обратное. И прежде всего сам председатель, хозяин этого «хорошего», «налаженного» хозяйства.

Много юмора вложил в роль Николай Крючков, стремясь сделать своего героя человеком живой смекалки и неиссякаемой энергии. Однако обстоятельства, в которые поставлен председатель, его поступки и взаимоотношения с людьми, свидетельствуют о качествах, характеризующих этот образ совсем иначе.

С первых же кадров нетрудно понять, что авторы развенчивают внешний лоск и многозначительность председателя, с упоением разыгрывающего роль преуспевающего руководителя. То он позирует перед аппаратом, то хвастается незаурядным бытом, то как вещами распоряжается людьми. А вскоре выясняется, что он не терпит никакого вмешательства в собственное руководство (даже друга, которого стремится оставить у себя). А когда поле сева он превращает в «поле боя», возникает вопрос: а не туповат ли этот «руководящий товарищ», способный лишь на муштру и командование.

Все это можно было бы, вероятно, принять за чудачества бывалого человека, что любит пошутить и поозоровать... Однако на глазах у него буквально погибает соседний колхоз, а у председателя нет и тени стремления помочь другим. Для этого понадобились «мощные силы» в лице приезжего земляка Степана. Ну, а если бы не оказалось рядом этого человека, который к тому же еще чувствует свою вину перед брошенной женой и взрослой дочерью? Нет сомнения, что так бы и остался председатель глух и нем, — нет ничего в его облике, что позволяло бы надеяться на чуткость и восприимчивость к жизни и товарищам. И тут же возникает еще один вопрос. Ну, а как же достиг такой деятель хороших результатов? Какие качества, какие свойства натуры заставили людей вручить ему судьбу колхоза? В фильме опять-таки нет объяснения эволюции характера и нет возможности понять, почему этот, видимо, в прошлом настоящий деятель обрел вдруг черты равнодушного «собственника», лишенного чувства истинного товарищества и взаимной выручки. Авторы снова обратились к лежащей на поверхности ситуации, к образу-штампу.

Зритель не постигает и характеры других колхозников, которыми руководит такой председатель. А ведь очень важно было бы увидеть в фильме именно реальную обстановку жизни села, что ставится в пример Заручьевью, узнать, что вывело колхоз вперед.

Сопоставляя людей деревни с теми, кто пришел из города, начинаешь понимать, что сравнение не в пользу первых: ведь приезжие все повернули на селе. А в эту исходную ситуацию трудно и не хочется поверить. Неужели люди, которые давно оторвались от земли, понимают, знают и могут гораздо больше тех, кто долгие годы вместе со своим колхозом переживал и радости, и трудности, и подъем?! И гораздо больше правды в словах бывшей жены Степана, которая говорит: «Уезжай. Ты сторонний наблюдатель, а нам здесь век вековать». Больше правды еще и потому, что авторы лишили Степана (И. Переверзев) тех примет, которые связывают его с крестьянским прошлым. Нет в нем ни тех сил, ни знаний, которые обязательно дали бы себя знать опять «на земле». Нечего ему вспомнить; он и не вспоминает, не открывает в себе и не обретает прошлого, то есть «родного дома», в его новом качестве.

Фильму «Домой...» нельзя отказать в определенной живости повествования, в искренности отдельных зарисовок и портретов. Просто и естественно ведут себя артисты в заданных обстоятельствах (особенно О. Хорькова, исполняющая роль бывшей жены Степана).

Но очевидны глубокие просчеты фильма в решении главной темы, просчеты, которые открыли дверь стереотипной схеме.

В фильме «Чужая беда» фигура председателя стоит уже прямо в центре. И к нему с еще большим основанием адресуются все возникшие ранее вопросы и претензии. Сценарий Г. Бакланова можно было интерпретировать по-разному. Многое в нем встречалось и прежде — и в прозе, и в драматургии, и на экране. История, положенная в основу произведения,— история о

человеке, изменившем самому себе, своему существу, оторвавшемся от народа, совершившем трудно поправимые ошибки,— далеко не нова. Но было в сценарии и то, что могло придать фильму особую окраску, содержанию его — новый поворот. Искать это своеобразие авторского подхода к теме надо было во «втором плане» произведения, в подтексте образов и действия.

Ведь рассказ об ошибочных поступках и неверной линии жизни главного героя составлял лишь одну половину сюжета — мертвую, иллюстративную, стереотипную — без второй, где мысль читателя направлялась бы в сторону исследования обстоятельств и причин, которые и привели героя к поведению, чуждому морали и общественным нормам советской действительности.

Первые эпизоды сценария изображали грехопадение героя, его измену жене, семье. Однако тут же было ясно, что это не начало падения, а может быть, последний его этап. И далее все отчетливее проступали черты той благодатной среды, в которой нетрудно было развернуться задаткам характера, показанного автором уже в сложившемся виде. Рядом с героем не оказалось никого, кто противостоял бы ему, предупредил о возможности ошибок.

Автор дал понять истоки перерождения героя, корни болезни, и поступил верно, ибо только поняв это, можно заняться «лечением». В сценарии подчеркивалось, что внутренние изменения в человеке не могут происходить сами по себе. Нельзя же всерьез думать, что место руководителя таит для каждого опасность перерождения. А ведь именно такой вывод невольно напрашивается у зрителя после фильмов, ставящих своей целью лишь констатировать «отрицательное явление». Бакланов давал возможность режиссеру и вместе с ним зрителю проникнуть в «механику зла», заглянуть в глубь процесса и тем самым понять существо и происхождение явления, вооружить на борьбу с ним. Когда случилась с человеком беда — это не только его личное дело, это упрек и общественности. И ты, и я, и он — все мы не присмотрелись к человеку, вовремя не остановили его, не помогли... Нельзя терять из виду ни одного человека, ибо нам дорог каждый. Эти мысли рождал сценарий, и, когда закрывалась его последняя страница, было тяжело и больно не только за Федора Денисова, но, может быть, еще обиднее за умершего парторга, который бесцветно прожил жизнь, хотя и был тихим, хорошим человеком (впрочем, хорошим ли он был, если вместе с другими стерпелся, свыкся со злом?!); возбуждал протест молчаливый бухгалтер, явно потворствующий своеволию героя; вызывала удивление и несогласие запустившая себя и дом жена председателя; хотелось бросить упрек и молодежи, что спокойно существовала под сенью властного «хозяина», не противопоставляя ему собственных целей и устремлений.

Сценарий Бакланова был полон духа борьбы с равнодушием и косностью, самоуспокоенностью и мещанством, которое не всегда легко распознать сразу. Это не значит, что сценарий населяли люди ущербные, что он толковал только об уродливых явлениях. Нет, его персонажи — это по преимуществу хорошие, честные труженики, живущие по законам советской морали. Однако слабость каждого в чем-то одном, пусть самая малая, и привела к тому, что появился среди них «хозяин», а беду разглядели, когда она уже разразилась. Сценарий был оптимистичен, хотя разоблачал теневые стороны жизни, ее недостойное явление; критика в нем базировалась на вере и понимании истинной природы советского человека.

Но случилось так, что самое существенное в сценарии в фильме поблекло, отошло на задний план, а то и выветрилось вовсе. Режиссер Я. Фрид ограничил себя задачей показать человека, глухого к чужой беде. Всецело подчинив ей художественное повествование, он, как говорится, «пошел напрямик», отказался от того, что формировало в сценарии атмосферу, деталь, второй план. В результате на экране проходит цепь картин, посвященных большей частью лишь одной цели: доказать мнимую ценность героя, развенчать его, раскрыть отрицательный характер в различных сферах его проявления. Целая стена возведена в фильме между председателем колхоза и коллективом — той средой, в которой он действует и живет. Превращен он в огрубевшее, тупое существо, за судьбу которого трудно и не хочется волноваться. Нет в нем ничего такого, что позволяло бы желать ему измениться. Да и как измениться, к чему должен он призвать себя?

Постановщик фильма лишь констатирует факт: человек переродился. Как это произошло, что послужило тому толчком, причи-

ной,— режиссер оставляет за кадром, хотя именно это и должно было стать предметом художественного анализа.

Упростилась задача — изменился строй фильма, и идейный и эстетический. Характеры не выявляют себя постепенно, в развитии, они существуют как раз и навсегда данные категории: зарвавшийся председатель, отставшая, опустившаяся жена, «коварная соблазнительница» — бухгалтерша и т. д. Это не только поставило в трудное положение талантливых артистов М. Кузнецова, Л. Гриценко, Д. Ритенбергс, но прежде всего убило всякий интерес зрителей к персонажам картины. Ведь хочется не просто убедиться в дурных качествах людей, а понять, что породило их, какие причины.

А вот этого как раз и нет ни в «Чужой беде», ни в других названных фильмах. Картины эти не дают верного, правдивого отражения того, что происходит сегодня на селе, не показывают разносторонне жизнь современного колхозного крестьянства.

Январский Пленум Центрального Комитета партии показал, какие сложные процессы переживает наша деревня, какие огромные проблемы стоят перед тружениками сельского хозяйства в преддверии XXII съезда КПСС. Пленум вскрыл серьезные ошибки и злоупотребления отдельных работников, но он воочию продемонстрировал, какими богатыми резервами, какими замечательными людьми мы располагаем, чтобы достойно решить задачи, выдвинутые партией.

Увы, такой настоящей многогранной картины жизни колхозного села мы не увидели в этих кинопроизведениях. Вместо того чтобы пристальнее, глубже вглядываться в действительность, наши кинематографисты, и в первую очередь сценаристы, писатели, кинодраматурги,пересказывают в который раз уже давно известное, не однажды варьированное в искусстве.

Идет время. Люди меняют характеры, обретают силу, мужают вместе с жизнью, из ее учеников превращаются в учителей, подлинных хозяев. А на экране мы видим все тех же героев, тех же персонажей.

А зрителю хочется заглянуть в иную сферу, в область содеянного руками советского человека, в душу и сердце тех, кто вместе с ним после неслыханных бедствий войны не только возродил старое, но и воздвиг совершенно новое хозяйство, взрастил нового человека. Может быть, здесь не будет конфликтов и противоречий, борьбы и трудностей? Неправда. Они существуют всегда, в основе даже самой благополучной судьбы. Не следует только наивные, плоские и убогие конфликтики (а вернее, недоразумения) навязывать жизни и искусству.

Было бы неверно не видеть решительно никаких успехов в отображении жизни современной деревни. Есть художники, которые пытаются идти своим путем, ищут новые темы и конфликты в самой жизни.

Далеко не все совершенно в творчестве сценариста Б. Метальникова. Иногда драматург слишком торопится, допускает скороговорку. Но принципиально ценные его качества — это творческая самостоятельность, свободное и умелое владение жизненным материалом. Нет в творчестве Метальникова и тени штампов, хотя сохранено уважение к хорошим традициям. Драматург в самой жизни черпает материал для творчества, и именно поэтому оно проникнуто подлинным духом нашего времени, ощущением того главного, чем живет в данную эпоху человек. Метальников почти всегда пишет о колхозной деревне, и одну свою киноповесть он целиком посвятил председателю колхоза. И как непохожа она на фильмы, о которых речь шла выше, хотя герой по своей «номенклатуре» тот же.

В «Простой истории» драматург рассказал о самом главном, чем живет в настоящее время советский человек, что составляет движущую пружину его деятельности, и в особенности тогда, когда он становится руководителем. Человек создает материальные ценности, но не это самое существенное: он творит самого себя и окружающих его людей. И процесс этот безграничен. Творчество, инициатива, активная деятельность — вот основа жизни колхозника, а руководителя — вдвойне. Не планы и приказы формируют людей, не им и не готовым рецептам подчинена жизнь, а наоборот, все в руках человека.

Сценарий «Простая история» — принципиальная удача не только сценариста Метальникова, но и всей нашей кинодраматургии. Нет на пути героини (простой крестьянки, неожиданно избранной председателем колхоза) сочиненных автором искусственных препятствий, злых гениев и добрых ангелов-хранителей; никто никого не снимает с работы, не разоблачает; нет и актов морального падения героя. А сюжет тем не

менее развивается, конфликт напряженный, и следить за ним интересно; мысль автора увлекает, будит воображение, рождает раздумья и споры. Однажды выступила Сашка, больше из озорства, на собрании, когда «выбирали» очередного «завезенного» председателя колхоза (семнадцатого по счету), раскритиковала всех подряд — и баб и мужиков, вплоть до секретаря райкома,— а люди возьми да и выбери ее в председатели. На другой день ахнула она, когда проснулась и поняла, что произошло. Даже на картах погадала о своем новом житье-бытье. А потом по привычке чуть не побежала за штапелем в соседнее село. Но вдруг остановилась... С этого все и началось. Начался путь самоопределения человека в жизни, путь познания им действительности и самого себя, своих возможностей и своего жизненного призвания и назначения. Взяв на себя ответственность за людей, за колхоз, героиня «Простой истории» начинает большой мерой оценивать все происходящее в ее жизни. Сценарист точно раскрывает процесс роста человеческого сознания, выпрямления души. И нет в авторском освещении пути героини ничего ханжеского, лицемерного, фальшивого. Сашка — не олицетворение чего-то «положительного» или «отрицательного»; она живая, разносторонняя натура, в которой многое уживается, многое борется. И председателем колхоза продолжает она «крутить любовь» с Иваном Лыковым, тайком от матери приводит его по ночам к себе. Не сразу приходит к героине ощущение горечи этой запретной любви, но однажды Саша навсегда откажется от нее.

И так во всем сохраняет героиня свой человеческий характер: и перед секретарем райкома может слукавить, чтобы добиться своего интереса в деле, и водкой людей напоить, доставая нужные для тракторов детали, и самой изловить овец, бегая по полям, как девчонка. Не раз срывалась и, вероятно, будет еще срываться она в своих отношениях с людьми, как всякий другой живой и болеющий за дело человек, который существует и действует далеко не в идеальных условиях жизни и сталкивается отнюдь не с идеальными людьми. Но раскрылись в героине качества настоящего руководителя: умение нащупать важнейшее звено в работе, понять, что главное — это живой человек, борьба за него. И каждому стремится она помочь найти свое место в жизни, дать радость. Так простая солдатская вдова, бывшая в «последних на селе», выходит в первые ряды жизни. На наших глазах сформировался хороший, истинно советский руководитель.

Метальников преуспел именно в том, в чем потерпели неудачу многие другие. Однако случилось так, что экран не донес до зрителя целиком эту победу. Режиссеру Ю. Егорову и особенно отличной исполнительнице роли Сашки в фильме Н. Мордюковой удалось передать многие черты выписанного сценаристом образа. Но в фильме образ Саши лишился очень ценного — того, что составляло его душу: движения, развития, становления. В фильме бойкая и смелая Сашка от начала до конца прекрасно расправляется со всеми, кто попадается на ее пути. А в сценарии она долго не умела распорядиться и самой собой. Шел процесс обогащения человека и жизни, и об этом очень важно было поведать зрителю. Важно еще и потому, что вразрез с другими кинопроизведениями здесь очень справедливо прозвучала мысль о том, что в нашу эпоху каждый человек сам ответствен за свою судьбу, каждый находится на передовой вахте строительства коммунизма. Слишком часто освобождали авторы своих героев от такой обязанности, односторонне пропагандируя идею ответственности общества за каждого в отдельности. Режиссер Ю. Егоров имел прекрасную возможность, данную ему сценаристом, объединить эти две идеи, составляющие по существу одно целое. И очень жаль, что он не воспользовался ею.

Фильм «Простая история» — только начало интереснейшей, увлекательной повести о тех, кому посчастливилось возглавить всенародное движение за преображение земли, кто облечен доверием коллектива, партии, народа. Жизнь дает еще более разнообразный и богатый материал. И среди тех, кто поднимает в киноискусстве эту целину, хотелось бы видеть не одного и не двух художников, а целую плеяду мастеров, которые, окидывая широким гражданским взглядом жизнь, минуя все препоны ложных драматургических канонов, утверждали бы на экране живые образы современности во всей их сложности и глубине, в перспективах нового роста.

ОТКЛИКИ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ

А. КАРАГАНОВ

Во имя мира

«Баллада о солдате» и «Встреча с Францией» — фильмы, разные по жанру и стилю. Любые их сопоставления кажутся рискованными. И тем не менее у них есть общие черты, рожденные временем.

Годы, освещенные великими идеями XX съезда партии, вызвали благотворные перемены в киноискусстве. И дело тут не только в увеличении количества выпускаемых фильмов — повысилась творческая активность художников в проявлении личной инициативы, индивидуальных склонностей, в поисках новых образов и художественных форм, воплощающих содержание и дух нашего неповторимого времени. Эти перемены по-своему отразились и на фильмах «Баллада о солдате» и «Встреча с Францией», соседствующих ныне в списке произведений искусства, выдвинутых на соискание Ленинской премии.

Пусть не покажется парадоксальным и надуманным разговор о повышении роли индивидуальности художника на примере фильмов, в первом из которых режиссер делает все, чтобы не выделяться, не давать ходу демонстрирующей себя режиссерской выдумке, а во втором разговор со зрителем ведется на языке кинодокументов. Ведь личность художника проявляется не только в прямых формах режиссерского самовыражения, но и в страсти познания, в стремлении полнее охватить объективную правду фактов и показать ее с такой пластической неотразимостью, что само изображение становится мощным возбудителем человеческих эмоций.

В «Балладе о солдате» и «Встрече с Францией» царит естественная гармония художнических стремлений и кинематографических изображений. Такая гармония рождается, когда партийность убеждений художника становится его внутренней творческой свободой. В таких

«Баллада о солдате»

(По откликам прессы)

«Есть в этом фильме нечто такое, что помогает по-новому, глубже и как-то человечнее взглянуть на подвиг, совершенный нашим народом в годы войны. Это — тот светлый лиризм и та задушевная простота, которыми проникнут, пожалуй, каждый кадр «Баллады о солдате»

А. НОДИЯ
Тбилиси, «Молодой Сталинец»

«Баллада о солдате» никого не оставляет безразличным. Фильм будит воспоминания и приносит веру в будущее. Много прекрасного может сделать на родной земле каждый, чье сердце открыто людям, — учит новая картина».

А. ПАВЛЕНКО
Рига, «Советская молодежь»

«Покидаешь кинотеатр с таким чувством, словно только что виделся с живыми, красивыми советскими людьми, искренними, честными, правдивыми».

В. ТЮРИН
Новгород, «Новгородская правда»

«Фильм «Баллада о солдате» глубоко оптимистичен, несмотря на трагическую развязку...»

В. САВКИН
Вологда, «Красный Север»

«Баллада о солдате» — одно из лучших, выдающихся произведений советского киноискусства, созданных за последние годы».

Н. ГРЕШИЩЕВ
Калинин, «Калининская правда»

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»:

«Думается, что новый фильм — убедительное, правдивое произведение о красоте души советских людей, что он понравится зрителям, займет прочное место в их сердцах».

Б. ШИГАЛКИН
Владивосток, «Красное знамя»

«В «Балладе о солдате» чувствуется большая зрелость таланта, выразившаяся в абсолютной простоте воссоздаваемой реальности, в глубокой психологической мотивировке поступков героев».

И. СВЕТЛОВ
Гурьев, «Прикаспийская коммуна»

«Фильм потрясает зрителя, но не ужасает его. Не сплошное нагромождение ужасов, а человек с его переживаниями и мыслями — в центре повествования».

С. ФЕНЮТИН
Самарканд, «Ленинский путь»

«Уходя из кинотеатра, уносишь с собой чувство глубокой благодарности тем, кто создал этот фильм, запечатлевший образ простого русского солдата, образ, который учит отваге и верности, горячей любви к Родине и народу».

А. НЕСТЕРОВ
Курск, «Курская правда»

«...Фильм «Баллада о солдате» не просто волнует, он вселяет твердость духа, веру в человека, в красоту нашей жизни, зажигает желанием быть похожим на тех хороших людей, которые прошли на экране».

А. ШТЫКОВ
Петрозаводск, «Ленинская правда»

«Фильм «Баллада о солдате» поможет нашим юношам и девушкам воспитать в себе черты, необходимые людям нового общества».

К. МИХАЙЛОВА
Балашов, «Балашовская правда»

«Этот проникнутый большой человечностью фильм вызывает острое чувство ненависти к войне, уносящей миллионы жизней. В этом его актуальность и созвучие нашей современности».

А. САМОЙЛЕНКО
Киев, «Рабочая газета»

случаях художник не нуждается в декларациях, чтобы быть целеустремленным. Он выступает активно и страстно, не становясь назойливым; он агитирует, не делая уступок риторике и легко обходясь без неоспоримой определенности указующего перста. Проникая в глубины жизни, он мудро отбрасывает с пути своего каноны, привычки, соблазняющие легкой доступностью штампы, все, что мешает увидеть изображаемое «свежими и нынешними очами». Постижение нового в жизни становится для него — даже без приложения специальных к тому стараний — открыванием нового в самом искусстве экрана.

«Баллада о солдате» — фильм внешне неброский. Определяя его стилистику, почти все критики писали о простоте. И это понятно: фильм и на самом деле очень прост по сюжету и образной структуре. Но простота «Баллады» не имеет ничего общего с однолинейностью. Среди зрителей и критиков чухраевский фильм не вызывает совпадения элементарных ассоциаций: как и всякое произведение большого искусства, он рождает разнообразие чувств и концепций. И порой даже горячим сторонникам «Баллады» первое впечатление не открывает всего богатства и многоплановости воплотившихся в фильме идей.

Недавно в американском журнале «Сатердей ревью» появилась статья «Парень встречает девушку. Советский стиль», написанная Холлисом Алпертом — одним из тех критиков, которые приветствовали победу «Баллады о солдате» на международном кинофестивале в Сан-Франциско. По мнению автора статьи, мысль фильма, которую Григорий Чухрай хочет донести до зрителя, состоит в том, что хорошие человеческие качества могут существовать и в дни кровавых ужасов, несмотря на трагедию войны.

Действительно, в фильме есть и такая мысль. И она полна исторического значения. Известно, что многие художники на Западе, находящиеся под влиянием буржуазного индивидуализма, видят источник всех человеческих невзгод в испорченности самого человека. Война в их произведениях выступает катализатором нравственной порчи людей. «Баллада о солдате», как и другие советские фильмы, воинственно противостоит их искусству, оплевывающему человека. Ее герои всей душой чувствуют великую справедливость борьбы, которую они ведут:

Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы.
Ради жизни на земле.

Таково их мироощущение. И мы знаем, что люди, так просто и возвышенно воспринимавшие смысл ратного труда, в годы войны не только раскрывали, но и умножали лучшие свои моральные качества.

Но идея о сохранении человечности среди ужасов войны, часто встречавшаяся и в фильмах военного вре-

мени,— не единственная в «Балладе о солдате». Современная интонация фильма связана с тем, что «Баллада» — это сегодняшняя дума бывшего фронтовика о погибших товарищах; его чувства — сродни тем, которые водили пером Александра Твардовского, когда тот писал знаменитое стихотворение «Я убит подо Ржевом».

Через все эпизоды фильма проходит мысль об ответственности живых перед памятью погибших, о тяжкой цене победы и о том, как же трепетно и свято мы должны беречь дело наше, землю нашу, за которую погиб Алеша Скворцов — юноша чистой души и большого сердца, погибли миллионы советских воинов.

Чухрай как-то рассказывал, что некоторые товарищи советовали ему, напоминая о зрительском тяготении к счастливым поцелуйным финалам, оставить Алешу в живых. Какой же наивностью, каким непониманием художественной идеи и поэтического строя фильма веет от подобных советов! Ведь смерть Алеши в фильме такого замысла и такой идеи—это не финал, а исходная точка раздумий, поэтому-то слова о смерти и выносятся за пределы сюжета, становясь лишь его обрамлением.

Чухрай как бы просит зрителя заинтересоваться не тем, что будет дальше, чем кончится вся эта история, а тем, каким человеком был Алеша. Каждым эпизодом, каждым кадром режиссер и руководимый им творческий коллектив помогают зрителю открывать характер героя, чтобы тяжесть потери, скорбь прощания шли рядом со светлой радостью узнавания бесконечно красивого душой человека и все вместе взывало к современникам: не уходите от воспоминаний о таких, как Алеша Скворцов! Храните их в сердце! Не для того, чтобы быть вечными плакальщиками над их ранними могилами, а для того, чтобы настойчивее, яростнее бороться за жизнь, за все светлое в ней, быть чище, справедливее, каждодневно готовить себя к вступлению в прекрасное завтра коммунизма и никогда, ни при каких условиях не давать заползти в свою душу равнодушию, цинизму, корыстолюбию.

Сама война занимает в фильме ничтожно малое место. Но, открывая характер героя, создатели фильма дают свой ответ и на такой вопрос: почему мы победили? В данном случае в этот ответ не включены ни расчеты технико-экономического порядка, ни уровень военной мысли и командных кадров; из всех слагаемых победы взято одно — нравственные качества человека, воспитанного на идейных принципах социалистического общества.

Большое искусство состоит из подробностей. Когда рецензенты пишут: «художник освобождает произведение от деталей ради выделения главного»,—они ошибаются. Просто в таких случаях художник опускает одни детали, чтобы отчетливее выделялись другие; главное тоже существует в подробностях. Даже в тех

«Творческий коллектив создал жизнеутверждающее, глубоко патриотическое произведение о советском воине. ...Оно правдиво от начала до конца. Кинокартина так удалась, очевидно, еще и потому, что В. Ежов и Г. Чухрай в дни Великой Отечественной войны защищали Родину в рядах Советской Армии».

Г. ГОФМАН,
Герой Советского Союза, полковник.
«Советская авиация»

«Короткая жизнь Алеши Скворцова учит любить людей, чутко относиться к ним. Нести ответственность за дела друзей, за дела всей страны, жить честно, правдиво — вот с какими мыслями уходят зрители из кинотеатра. Посвященный годам войны, фильм воспринимается как актуальное, современное художественное произведение».

И. ВАЛИН
Рига, «Советская Латвия»

«Баллада о солдате» напоминает еще раз, что нужно зорко охранять мир, завоеванный ценою жизни сотен тысяч таких, как Алеша Скворцов. Воспевая мужество советского бойца, фильм своим острием направлен против бедствий войны. В этом его гуманизм».

Н. АМАШУКЕЛИ
Батуми, «Батумский рабочий»

«Нет в этом фильме ничего надуманного, ничего парадного, ничего нарочито красивого — все в нем от жизни. Но при всей своей «прозаичности» он глубоко поэтичен».

Г. ИРАНЦЕВ
Карши, «Кашка-Дарьинская правда»

«Баллада о солдате» — это правдивый, яркий и в то же время очень поэтичный сказ о молодости целого поколения — тех, кому сегодня около сорока».

Н. ГЕНИНА
Сталино, «Социалистический Донбасс»

«В Гудермесе мне приходилось видеть, как люди, смотревшие этот фильм, плакали: настолько он глубоко трогает... Это большое произведение советского киноискусства — подлинная поэма о советском солдате, поэма, полная драматизма и лирики, правдивая, яркая, убедительная».

Б. КОВАЛЬСКИЙ,
учитель Гудермесской школы рабочей молодежи № 23
Грозный, «Грозненский рабочий»

«Это светлая память о тех, кто, «успев стать только солдатом», отдал свою короткую и чистую жизнь за мир и счастье людей, за радость и величие нашего сегодня».

М. ЛЕСОВИЦКИЙ
Ростов-на-Дону, «Молот»

«Картина от начала до конца подлинно художественными средствами борется за чистые, бескорыстные отношения между людьми».

Е. УВАРОВ
Петрозаводск, «Комсомолец»

«Фильм зовет нас, сидящих в зале, сделать все, чтобы не было этих военных дорог, тяжелых расставаний, материнских слез».

Л. МАЛЫШЕВ
Хабаровск. «Тихоокеанская звезда»

«Уходя из кинотеатра, испытываешь огромное чувство благодарности авторам этого светлого, талантливого фильма, еще раз с силой настоящего искусства заклеймившего войну».

ЕЛЕНА РЫВИНА
Ленинград, «Смена»

«Мне хочется провести аналогию с картиной «Судьба человека». В обоих фильмах тонко, умело, через судьбу и психологию отдельных людей показаны во весь рост наша Родина, наш народ».

ВЕРЕТЕННИКОВ,
член бригады коммунистического труда, рабочий механического завода.
Магадан, «Магаданская правда»

«Баллада о солдате» — это фильм о человеческом долге, о принципиальности, о высокой ответственности человека за все, что делается вокруг. С экрана глядят чистые глаза солдата... Они заставляют тебя еще раз проверить, а все ли ты сделал для блага людей, достоен ли ты светлой памяти Алексея Скворцова. Фильм всколыхнул души не только матерей, чьи сыновья не вернулись с войны, не только нас, сверстников Алеши, но и всех, кому дорога жизнь, кому ненавистна война».

ЯКОВ БЕЙЛИНСОН,
капитан запаса, участник Великой Отечественной войны.
Мытищи, «Путь к победе»

случаях, когда экранное повествование приобретает довженковскую монументальность обобщений и язык фильма становится романтически возвышенным, кинематографические образы сохраняют свою жизненную конкретность.

Но разные художники по-разному выбирают, по-разному освещают подробности жизни. И если этот выбор, это освещение служат правде, вряд ли следует одну манеру выбора и освещения умалять ради возвышения другой; при такой дифференциации критических оценок борьба за художественное разнообразие искусства может стать декларативно-формальной.

Эти истины не случайно приходят на память именно в связи с «Балладой о солдате». Теперь, когда фильм так победно утвердил себя на советском и мировом экране, даже тем, кто знает все обстоятельства работы над фильмом, кажется, что путь Чухрая к победе был прямым и гладким. Но в жизни было не так. Не все и не сразу приняли и поняли чухраевский замысел. Споры вокруг него доходили до самых крайних точек.

И речь в данном случае идет не только о каких-то «чиновниках от искусства», которые не проявили необходимой эстетической проницательности при оценке сценария. Я знаю, что поначалу и в самом постановочном коллективе нашлись товарищи, которым сценарий В. Ежова и Г. Чухрая показался «мелкотемным».

Стоит ли вспоминать об этом, ворошить вчерашние факты?

Думаю, что стоит: нам надо закреплять не только опыт, но и уроки каждой пройденной кинематографом ступени. Ведь речь идет о вещах весьма поучительных, о том, что инерция мысли, окаменевшая привычка нередко порождают предрассудки, надолбами поднимающиеся на пути новаторства.

Но можно ли говорить о новаторстве применительно к такому фильму, как «Баллада»? Вопрос этот — не праздная риторика. Порой даже квалифицированные критики и теоретики кино сводят новаторство к экспериментам в области монтажа и созданию кадров подчеркнутой кинематографичности; они замечают только бросающиеся в глаза новшества и, основываясь на таком суженном понимании новаторства, умаляют значение художественных открытий, имеющихся в таких фильмах, как «Баллада о солдате».

Уже упоминавшийся мною Холлис Алперт пишет в своей статье: «Если Чухрай вообще стремится к новшествам, так это проявилось в начальных сценах, которые показывают покрытый рубцами войны пейзаж, три грозных танка и одинокого солдата, бегущего от ужаса, который они представляют».

Действительно, сцены эти поставлены великолепно, они показывают блистательное умение Чухрая без слов, «чисто» кинематографическими средствами многое рассказать не только о событиях, но и о психологии героя.

Однако дух новаторских исканий живет не только в острой кинематографичности начальных сцен, но и там, где царствует отмеченная всеми, в том числе и Алпертом, простота кинематографических изображений, где показаны обыденные подробности жизни.

В высшей степени характерно для фильма Чухрая, его поэтики, что эпизод, отмеченный наибольшим внешним драматизмом (бомбежка поезда и участие Алеши в спасении людей), дает раскрытию характера героя меньше, чем, скажем, сцены Алеши с безногим солдатом.

А как содержательна, как многозначна история с двумя кусками мыла — и то, как трогательно проявилось солдатское товарищество в «организации» немудрящего подарка жене одного из солдат, и то, как Алеша отдал мыло, а потом забрал его обратно — эта женщина недостойна солдатского подарка... Или встреча Алеши с часовым-взяточником, его взгляд, полный удивления и презрения... Фильм соткан из таких сцен и подробностей, простых по внешности, глубоких по внутреннему смыслу.

Изображаемая в фильме жизнь воспринимается многопланово. Вопросы, в нем затронутые, не терпят однозначных ответов, элементарных решений. Они предполагают активную работу мысли, многообразие ассоциаций, активность переживаний. В этой внутренней многоплановости воссоздаваемой картины жизни, в стремлении разгадать затаенный смысл простых жизненных фактов, в умении вызвать раздумья, выходящие далеко за пределы непосредственно изображаемого, проявляется одна из характерных особенностей современного киноискусства.

Фильм Чухрая отмечен удивительной художественной цельностью. Я уж не говорю о снайперски точном выборе Владимира Ивашова и Жанны Прохоренко на главные роли, об их проникновенном исполнении этих ролей; в фильме нет «белых пятен», художнически не освоенных эпизодов, плохо играющих актеров. Весь фильм от начала до конца построен на лирически-раздумчивой интонации; он очень поэтичен не только в сценах любви, но и в решении других эпизодов, показанных достоверно и просто, с поразительным умением вглядываться в подробности и видеть за ними живую душу изображаемых явлений.

Это умение блистательно проявилось и во «Встрече с Францией» — фильме совсем иного жанра и стиля. Своим фильмом Сергей Юткевич не просто напоминает о большом событии. Опираясь на талантливую операторскую работу Даниила Каспия, Василия Киселева и Владлена Трошкина, он как бы дает нам возможность поехать вместе с нашим премьером во Францию, увидеть и услышать страну, почувствовать ее живую душу.

Для Юткевича это не первая кинематографическая встреча с Францией. Мы помним его строгий и волную-

«Баллада о солдате» — это восхитительный фильм о юности и чистоте, о правде, это — путешествие в Советский Союз во время войны, героизм в больших и маленьких человеческих масштабах.

...Эти три фильма (А. Вюрмсер называет фильмы «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» шедеврами советского кино.— *Ред.*) соединяются в один крик, — нет — в один вздох: «Мы достаточно настрадались».

Я не думаю, чтобы зритель, видевший эти три фильма, мог хотя бы на секунду заподозрить, что Советский Союз желает новой войны. Но я не думаю также, чтобы такой зритель мог предположить, что народ, которому навязали подобные страдания, согласится перенести их впустую или допустить, чтобы с ним разговаривали высокомерно...

И когда после окончания фильма Вы сделаете подобные выводы, каждый из вас скажет своим друзьям: «Посмотрите «Балладу о солдате»!

АНДРЕ ВЮРМСЕР,
французский публицист

«Дорогие друзья!

Шлем вам самые сердечные приветствия и добрые пожелания по случаю Нового года от всех нас в Соединенных Штатах, которые имеют отношение к демонстрации фильма «Баллада о солдате». Этот прекрасный фильм получил высшую похвалу американских критиков и журналистов и еще раз наглядно показал американскому народу искреннее стремление народов СССР к миру и взаимопониманию во всем мире».

ДЖ. ФРЭНКЕЛ,
президент компании кинопроката «М. Дж. П.»

«На прошлой неделе, в первый раз за всю четырехлетнюю историю кинофестиваля, в «Метро Тиэтр» пришлось отказать в билетах нескольким стам человек. Театр был забит до предела, некоторые сидели в проходе на ступеньках. Фильмом, который вызвал такой интерес, была русская «Баллада о солдате»—первая картина, представленная Советским Союзом на фестиваль в Сан-Франциско».

Газета «Окленд трибюн»

«Встреча с Францией»

Работа С. Юткевича и его товарищей смело ломает рамки официального киноотчета. Они запечатлели на пленку не только торжественную церемонию приемов, не только посещение заводов или исторических памятников. В фильме «Встреча с Францией» подмечено и передано самое главное, что отличало исторический визит Н. С. Хрущева,— исключительно сердечный и теплый прием, которым сопровождались поездки главы Советского правительства по стране.

В фильме раскрывается лицо народа Франции, трудолюбивого, искреннего, веселого и жизнерадостного, мечтающего, как и все обыкновенные жители земного шара, об одном — о мире, о счастье, о будущем без войн и кровопролитий.

И оно не безлико, это лицо народа, хотя состоит из тысяч и тысяч лиц. За каждым из них совершенно конкретные человеческие биографии.

Язык деталей, образный язык кинопублицистики заставляет зрителей как бы вторично самим стать участниками событий, о которых рассказывает фильм, самим почувствовать теплоту и сердечность трудового народа Франции.

Л. МИШИН
Свердловск, «Уральский рабочий»

Нас было совсем немного — советских людей, которым посчастливилось час за часом, день за днем наблюдать, всем сердцем радоваться встречам главы Советского правительства Никиты Сергеевича Хрущева с народом Франции. Прошло всего два месяца, и теперь благодаря искусству кино миллионы зрителей получили возможность стать свидетелями и участниками этих, таких волнующих событий конца марта и начала апреля 1960 года.

Да, именно свидетелями, и не только свидетелями, но и участниками.

Режиссер Сергей Юткевич, операторы Д. Каспий, В. Киселев, В. Трошкин—авторы фильма «Встреча с Францией»— сделали киноленту, которая удивительно точно воспроизводит все главные события одиннадцати дней пребывания Н.С. Хрущева во Франции. Это — сила кинодокумента.

щий фильм о героях Сопротивления, о народе, который был нашим союзником в битвах с фашизмом. В своем новом фильме Юткевич продолжает разговор о свободолюбивых традициях народа Франции, чтобы полнее и глубже показать, чем явился для французов приезд советского премьера с миссией мира и дружбы.

Уже в названии нового фильма Юткевича есть не только событийный, но и жанровый, стилевой смысл: именно встреча с Францией, а не поездка во Францию. Кинематографическое изображение встречи со страной предполагает широкое изображение самой страны — пусть за счет некоторого сокращения сцен, воссоздающих предусмотренную программу поездки.

Однако в стремлении полнее показать Францию Юткевич не становится туристом, любующимся ее достойными любования пейзажами и достопримечательностями. Даже в кадрах, казалось бы, самых далеких от непосредственной задачи фильма, режиссер остается художником-политиком, участником изображаемого события: он работает целеустремленно и страстно, не поддаваясь завлекательности простого созерцания.

Каждая сцена, каждый кадр фильма — кусок разговора о Франции и встрече Н. С. Хрущева с Францией.

В каждом эпизоде живет мысль художника-политика. Этой мыслью определяются отбор кадров и их монтаж. Монтажные перебивки и дикторский комментарий, цитаты из исторических лент, показывающие события прошлого, и сопоставление городских пейзажей с их живописным отражением — все доступные средства документального кинематографа Юткевич использует для того, чтобы показать страну и народ в их глубинных качествах. Сопоставлением разнохарактерных фактов он извлекает смысл из кинодокументов. Целеустремленность режиссера умножает познавательную силу документального фильма.

Вот на экране марсельцы, несущие в Париж свою знаменитую песню. Вот парижские коммунары, поднимающие камни мостовых... Перепаханное снарядами поле под Верденом... Эшелон с фашистским оружием, летящий под откос от бомбы борцов Сопротивления...

В каждом таком наплыве, в каждой цитате из фильмов прошлых лет — частица Франции, ее истории, традиций ее свободолюбивого народа.

И вот Франция теперешняя. В ней многое напоминает о временах «Марсельезы» и тех днях, когда коммунары штурмовали небо. Но заметны и перемены. Изменились не только одежды. Люди многому научились. Послушайте, как и что говорят они о визите Никиты Сергеевича: эти люди помнят Верден, они прошли через испытания второй мировой войны. Им дорог этот визит, потому что им дорог мир. Они так восторженно, с чисто французской экспансивностью и открытостью приветствуют Хрущева, потому что видят

в нем неутомимого труженика мира, его знаменосца и защитника, олицетворение миролюбия великого народа, спасавшего Францию под Сталинградом.

В фильме выразительно показано, как симпатии к Н. С. Хрущеву, вызванные тем, что с его именем ассоциируется идея мира, расцветают в часы и минуты личных встреч. Юмор, обаяние, ум Никиты Сергеевича покоряют сердца. Каждому, кто не ослеплен зоологической враждой к коммунизму, прямые и ясные слова о борьбе за мир внушают надежду и веру.

Палитра Юткевича-режиссера богата и разнообразна. Трагедийные кадры Вердена соединяются в фильме с добродушием сцен, показывающих поездку к виноделам французского юга, патетика величественных событий прошлого живет рядом с лирикой предрассветных набережных сегодняшнего Парижа... Однако все это не создает впечатления пестроты, ибо все — к месту и все выверено точной мыслью и безупречным вкусом большого художника.

Вначале я писал о некоторых чертах общности в подходе Григория Чухрая и Сергея Юткевича к проблемам искусства. Но их фильмы имеют точки соприкосновения не только в сфере эстетической: сделанные борцами за мир и во имя мира, они сходятся на магистральной дороге современной истории. Благородная направленность «Баллады о солдате» и «Встречи с Францией» придает особую окраску эстетическому наслаждению, которое они вызывают силой своего тонкого искусства.

Но советские кинорепортеры под руководством большого мастера и талантливого художника Сергея Юткевича добились большего — они передали атмосферу незабываемого визита. Они показали Францию и французский народ, необычайное многообразие проявлений глубоких дружеских чувств французов к посланцу мира, руководителю Советского государства, к нашей стране. Скупыми и в то же время яркими мазками режиссер фильма ввел в него эпизоды, позволяющие лучше понять и оценить историю Франции, ее культуру, красоту этой страны, увиденной нами в пору весеннего цветения. Это — сила искусства.

Органическое слияние документа с художественным образом и составляет, как я думаю, главное достоинство картины «Встреча с Францией».

М. МИХАЙЛОВ
«Известия», Москва

«Отличная режиссура, высокий художественный уровень и динамизм фильма усиливают желание смотреть этот необычный фильм».

Польская газета «Штандар млодых»

Фильмы Е. Учителя и И. Котенко

«Работы Е. Учителя и И. Котенко меня всегда радуют своей новизной. Не только три его фильма—«Русский характер», «Дочери России» и «Подвиг Ленинграда», представленные на соискание Ленинской премии,—но и вся деятельность режиссера—это неустанный поиск нового.

Я считаю лучшей картиной «Русский характер», где каждая новелла о человеке оригинальна, не похожа в своем решении на другую. Замечательно, во всем многообразии черт своего характера показан в этом фильме Человек».

С. ГУРОВ, кинорежиссер

«Мне больше всего нравится в картинах «Русский характер», «Подвиг Ленинграда» и «Дочери России» то, что главное в них—судьбы людей, их характеры. Из отдельных судеб складывается одна большая судьба великого русского народа; из отдельных характеров выплавляется один могучий русский характер. Это самое трудное в искусстве документального кино и редко кому удается. Однако не всегда все удачно и в этих картинах. Так, например, решение некоторых синхронных эпизодов в «Русском характере» оставляет желать лучшего».

С. МЕДЫНСКИЙ, кинооператор,
лауреат Ленинской премии

Фильмы Малика Каюмова

Основная удача фильма «Приезжайте к нам в Узбекистан», как мне кажется, в его чрезвычайно интересном построении. В хорошем темпе, лаконично и четко осуществлен монтаж фильма. На высоком уровне стоит операторская работа. Однако, мне кажется, что фильм перегружен танцевальными номерами.

С. БУБРИК, кинорежиссер

Я никогда ранее не был в Узбекистане. И вот, впервые отправляясь в республику, я уже хорошо был знаком с ее природой, людьми и их жизнью. Знакомство с республикой состоялось по фильмам Малика Каюмова и укрепилось по картине «Приезжайте к нам в Узбекистан». На месте я убедился, насколько глубоко и правдиво раскрывает Каюмов реальный облик своей земли.

Р. ГРИГОРЬЕВ, кинорежиссер

И. КАЦЕВ

Советские фильмы и зарубежный зритель

Кинематографисты часто и много спорят о том, каковы те пути, которые позволят советским фильмам более широко выйти на мировой экран. В этих спорах не снимаются со счета ни барьеры, которые ставили и ставят советским картинам господствующие круги капиталистических стран, ни атмосфера «холодной войны», замораживающая свободное дыхание культурного обмена. Но каковы же все-таки те причины, которые помогли многим нашим фильмам прорвать эти преграды и найти путь к умам и сердцам огромной массы зарубежных кинозрителей? Здесь высказываются самые разноречивые мнения. Естественно, что мысли спорящих часто обращаются к понятию «общечеловеческое искусство».

Как сделать тот или иной готовящийся фильм волнующим и понятным не только для нас, но и для сотен миллионов зрителей за пределами нашей страны? Не ближе ли им будут такие действительно общечеловеческие и вечные темы, как просто любовь, просто ревность, просто одиночество и т. д.? Именно на этих и в самом деле вечных чувствах и ситуациях и основаны десятки и сотни картин, ежегодно сходящих с голливудского конвейера. Но приобрел ли средний голливудский фильм благодаря этому набору «вечных категорий» действительно общечеловеческое звучание? Родил ли он общечеловеческое искусство? Нет!

Оставим, однако, в стороне штампованную голливудскую продукцию, набившую в конце концов оскомину не только за границей, но и у американского зрителя. Обратимся к некоторым итальянским неореалистическим фильмам, имевшим немалый и заслуженный успех у себя на родине и в других странах.

...Бедный старик Умберто перепробовал, кажется, все способы обеспечить хотя бы сносное существование себе и своему Флайку, но ни один из них не принес удачи. Единственный выход — самоубийство. С волнением следим мы за последними кадрами картины: за полтора часа экранной жизни Умберто стал близок и дорог нам. Умберто не погиб — его спасла собака, или, если говорить точнее, авторы. Но видят ли они выход для сотен тысяч таких, как Умберто, для простых людей Италии, показывают ли пути к перестройке того общества, в котором стала возможной трагедия Умберто? Конец фильма неожидан и, казалось бы, оптимистичен: хороший, честный человек остался жив. П о к а остался жив. И невольно на ум приходит тягостный вопрос, который вынес в название одного из своих романов Ганс Фаллада: «Маленький человек, что же дальше?»

Уныло бродит безработный по улицам большого города в поисках украденного велосипеда. Он не нашел ни велосипеда, ни работы, но встретил людей, сочувствующих ему, солидарных с ним. Это вселяет долю бодрости и в безработного Антонио Риччи и в зрителя. Но неужели солидарность простых людей Италии ограничивается совместными поисками велосипеда или общим желанием не отдавать «вора поневоле» в руки полиции? Неужто итальянская действительность не дает примера более целенаправленной к л а с с о в о й солидарности?

Мы отнюдь не собираемся приуменьшать значение этих двух и других итальянских неореалистических фильмов. Мы высоко ценим гражданское мужество лучших представителей передового итальянского кино. Хорошо известно, чего стоила им даже такая ограниченная критика. Несколько ме-

сяцев тому назад Джузеппе Де Сантис, будучи в Москве, не без горькой иронии сказал перед просмотром в Московском Доме кино его первого фильма «Трагическая охота»: «Вы увидите, чем начал прогрессивный художник на Западе, а посмотрев мой последний фильм «Холостяцкая квартира», вы поймете, к чему он подчас приходит».

Однако речь идет сейчас не о судьбе передового художника на Западе, а об ограниченности его социальных выводов.

Можно, конечно, забыться на какое-то время, увидев перед собой радостное лицо ребенка, играющего с собакой, как это было с Умберто. Можно вместе с обретенными друзьями найти украденный велосипед и, если очень повезет, найти даже работу, как это, возможно, случится с героем «Похитителей велосипедов». Нельзя не возмутиться разложением аристократической верхушки и ее влиянием на общество, увидев «Сладкую жизнь» Феллини. Но можно ли говорить об этом искусстве, при всех его несомненных достоинствах, как о наиболее передовом и в этом смысле как об общечеловеческом, если оно не в силах указать человечеству выход из социального тупика?

Чезаре Дзаваттини в своих «Мыслях о киноискусстве» писал о том, что дело художника лишь показать все отрицательное в существующем обществе, но не его дело указывать пути устранения пороков и противоречий. Нельзя с этим согласиться! Быть может, этого было достаточно в XIX веке, но не сегодня. Прогрессивный художник на Западе ограничивается констатацией общественных язв и их критикой. Но ведь для нас, да и для миллионов зрителей во всем мире, критический реализм — это все же вчерашний день.

Причина кризиса и спада итальянского неореализма в основном дело рук реакции, но частично причина и в том, что зритель ждал от мастеров итальянского кино следующего шага. Шага, который еще десятки лет назад был сделан советским социалистическим искусством. Разрабатывая темы, связанные с жизнью своего народа, оно воплощало идеи борьбы за лучшее будущее всего человечества. Оно впервые стало действительно интернациональным, действительно общечеловеческим искусством. Не случайно международный успех «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Матери» Вс. Пудовкина не знал себе равных, не случайно среди двенадцати лучших фильмов всех времен были названы три советских фильма.

«Броненосец «Потемкин» всколыхнул мысли и чувства миллионов людей потому, что в основе его лежал классовый, социальный конфликт. Фильм Эйзенштейна с предельной ясностью раскрыл политическую расстановку сил, с поразительной остротой обнажил общие закономерности революционной борьбы. Он и по сей день продолжает свой путь в бессмертие, ибо «взывает к глубочайшим социальным чувствам человека» (Э. и М. Робсон).

Иными приемами, в ином стиле работал Вс. Пудовкин. Но сущность его «Матери» была та же: через суровую правду событий и характеров он показал социальную правду, показал рождение нового человека, борца за лучшее будущее, показал, как рождалась революция.

Почему так легко перешагнули пространство и время «Чапаев» и «Депутат Балтики»? Потому что картины эти были не просто киноповествованиями о жизни выдающихся людей. Авторы «Чапаева» раскрыли нечто гораздо более важное — конфликт двух миров, показали основные движущие силы в великой борьбе между миром уходящим и миром рождающимся. «Депутат Балтики» не стал просто историей о том, как балтийские матросы избрали известного ученого своим депутатом. Фильм А. Зархи и И. Хейфица воплотил в экранных образах правду революции, ее непримиримый дух, ее величественные идеи, ее историческую правоту. И потому произведение это, где нет ни запутанной интриги, ни накала любовных страстей, якобы обязательных для успеха у «широкой публики», завоевало такой широчайший успех и у советского и у зарубежного зрителя.

Почти двадцать лет спустя после выхода на экран «Депутата Балтики» зрители увидели фильм молодого режиссера Григория Чухрая «Сорок первый». О фильме этом до сих пор продолжает писать кинематографическая пресса всего мира. Он получил премию за оригинальный сценарий. Видимо, с равным успехом он мог быть премирован и за режиссуру, и за операторскую работу, и за актерское исполнение. Но выделение его драматургической основы вполне закономерно.

Быть может, зритель на Западе и принял бы картину, где побудительной причиной драматической развязки событий, разыгравшихся на пустынном острове, послужили бы мотивы, не носящие столь отчетливого социального характера. Но разве можно усомниться в том, что такая «принятая» западным зрителем картина была бы забыта им еще до возвращения его домой? Разве не очевидно, что она взволновала бы его во сто крат меньше, чем фильм Чухрая?

С. М. Эйзенштейн в статье «Одолжайтесь» рассказал, как велись и к чему привели его переговоры с американской фирмой «Парамаунт» о постановке фильма по роману Т. Драйзера «Американская трагедия». Советский кинорежиссер предложил согласованный с автором романа план экранизации, в которой основная социальная мысль романа должна была найти предельно четкое выражение: виновен не Клайд Гриффитс, виновен общественный строй, порождающий сотни и тысячи «американских трагедий». Хозяева фирмы, конечно, не дали своего согласия на подобную трактовку. Им, по словам Эйзенштейна, больше импонировала картина «о мальчике и девочке». Советский режиссер, разумеется, отверг их предложение. И что же? На экранах Америки появилась не одна, а несколько экранизаций «Американской трагедии», каждая из которых вполне отвечала требованиям «Парамаунта». Все они, «принятые» зрителем, не оставили заметного следа в истории искусства. Но не нужно быть пророком, чтобы предсказать судьбу фильма С. Эйзенштейна, будь он поставлен. Остросоциальный фильм по остросоциальному роману без сомнения стал бы произведением подлинно большого искусства, сохранился бы в памяти американского зрителя.

Возвращаясь к первому фильму Чухрая, следует сказать, что камерность ряда его сцен и ситуаций нисколько не мешала отчетливому выявлению его ведущей идеи — борьбы революционного долга с чувством любви. И победа долга, революционного, классового долга, прозвучала в этом фильме со всей силой — настойчиво и бескомпромиссно.

Под тем же углом зрения хочется затронуть еще один фильм — «Летят журавли» М. Калатозова, получивший высшую награду на Канском фестивале и с триумфом обошедший все экраны мира.

В страстных спорах об этом фильме некоторые критики и зрители ставили в вину авторам картины ее якобы тривиальное и мелкое содержание. Упрек этот, конечно, неоснователен. Сквозь «личные» судьбы героев фильма, их «личные» взаимоотношения и конфликты раскрыты высокие критерии социалистической, подлинно общечеловеческой нравственности. Частный конкретный факт проводов добровольцев на фронт из фильма «Летят журавли» не остался ни просто фоном событий, ни безликим символом жизни военных лет. Он стал живым олицетворением драмы миллионов людей, оторванных друг от друга грозной стихией войны, и в то же время выражением глубочайшего оптимизма народа, верившего в свою неминуемую победу. В поступке Вероники, изменившей Борису, мы увидели не обычную ситуацию любовного «треугольника» (то есть то, чем исчерпывается конфликт множества кинодрам), но ее тяжкую измену всем, кто, защищая свой народ, шел в те годы трудными дорогами войны. Идея верности своему чувству и своему долгу, оттолкнувшись от частного события, достигла в этом фильме подлинно трагедийных высот, найдя логическое завершение в финальной сцене, когда сквозь торжествующее море лиц и улыбок проходит по экрану искаженное мукой лицо исстрадавшейся женщины.

В названных здесь фильмах подняты глубинные пласты социальной тематики, каждый из них громко взывает к «социальным чувствам человека», где бы он ни жил, и именно это в первую очередь придало им общечеловеческое звучание, определило их беспримерный успех.

О трудностях революционной борьбы, о войне с ее бесчисленными жертвами лучшие советские фильмы говорят смело и без прикрас.

Гибнут герои «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева», фильмов «Мы из Кронштадта», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу». Герои, полюбившиеся зрителю, люди со светлыми идеалами. Но и в самой гибели этих героев звучит вера в торжество жизни, в те идеалы, во имя которых они боролись и погибали. Идеи и образы этих фильмов глубоко человечны. Их пронизывает революционный гуманизм. И в этом также одна из причин их мирового успеха.

Вспомним лишь одну, совсем недавнюю двукратную победу нашего киноискусства — в Кане и Сан-Франциско — картину «Баллада о солдате» Г. Чухрая. Безыскусственный, казалось бы, рассказ, лишенный не только привычной и освященной традициями сюжетной схемы, но даже ярких и эффектных режиссерских и операторских приемов, он взволновал даже наиболее стойких поклонников изощренного и формального кинематографического мастерства. Человечность, освещающая образ юного героя фильма, показана как органически присущее советскому человеку свойство характера. Образ Алеши Скворцова как бы олицетворил собой идею гуманизма советского народа. У зарубежного зрителя образ этот вызывает ассоциации самого широкого плана. А без них картина осталась бы камерной историей, незамысловатой, хотя и трогательной новеллой.

Иные характеры, иные события, иное время воплощены в фильмах «Земля», «Путевка в жизнь», «Крестьяне», «Высота», «Большая семья» и в ряде других картин, также завоевавших награды на международных киноконкурсах и признание широких зрительских масс.

«Путевка в жизнь» демонстрировалась на Первом венецианском кинофестивале в 1932 году и среди лучших картин тех лет была отмечена путем референдума как наиболее выдающаяся постановка. Прогрессивные деятели современной итальянской кинематографии и до сих пор тепло вспоминают этот фильм, отмечая несомненное влияние, которое он оказал на родившееся после войны новое мощное течение в итальянском киноискусстве, получившее наименование неореализма.

Через эволюцию психологии и сознания героев картины — беспризорников — зритель проник в сущность грандиозной переделки жизни, которую осуществлял советский народ среди разрухи и голода первых послеоктябрьских лет. На материале жизни одной из трудовых колоний, созданных Советским государством для подростков, лишившихся в буре гражданской войны дома и семьи, показан нарождающийся новый мир, властно будивший новое сознание, новое отношение к труду, к жизни, к людям.

В еще большей мере обобщающая философская мысль присуща довженковской «Земле», где художник с неведомой дотоле поэтической силой, призвав как бы в «свидетели» законы вечно живой природы, утверждал неизбежность победы новых социальных и человеческих отношений. Опять перед нами предстало не бескрылое повествованьице о жизни обычного тракториста Василя, о его любви к обычной украинской дивчине и смерти от пули кулака, а грандиозное по мысли художественное полотно, раскрывшее самую сущность глубоких и драматических процессов, составивших целую эпоху в судьбе народа.

Ни «Большая семья», ни «Высота» не содержат в себе той щедрости красок, того глубокого философского осмысления жизни, которые есть в «Земле». Но и их успех оправдан, закономерен и поучителен.

«Высота» и «Большая семья» — картины различные по содержанию и манере их авторов — не только противопоставили себя легким кинопанегирикам, исполненным надуманного пафоса и пустячных конфликтов. Через реалистические, человечные образы героев они пропели гимн свободному труду, гимн простому человеку, ставшему хозяином жизни.

Мы говорили до сих пор о фильмах, которые содержат в себе критику всего реакционного, но одновременно несут призыв к борьбе с социальной несправедливостью, указывают пути переустройства мира на иных — революционных, гуманистических началах. И показательно, что фильмы эти, большей частью лишенные упомянутых выше «вечных категорий», фильмы сугубо тенденциозные по теме своей и трактовке, получили столь высокое международное признание.

Вдумайтесь в причины серьезного международного успеха многих замечательных экранизаций классической литературы —«Коллежского регистратора» и «Петербургской ночи», «Грозы» и «Бесприданницы», «Петра I», и многих других. Почему судьбы маленького русского чиновника Симеона Вырина и великого реформатора России Петра I не только стали понятными людям, далеким от знания русских нравов и русской истории, но и глубоко взволновали их? Да потому, что создавшие эти фильмы большие художники в судьбе выдающегося исторического деятеля дали возможность почувствовать широкое дыхание истории, а в частной, личной судьбе незаметного станционного смотрителя — судьбу широких слоев народа. В идее их произведений

отразились идеи времени. И мы видели, что чем глубже были выражены эти черты, тем значительнее был успех фильма.

Конечно, к экранизациям классических произведений далеко не в той мере приложимы требования, которые мы предъявляем к произведениям о современной нам эпохе. Однако упомянуть их успех стоит еще и потому, что лежащие в их основе произведения, созданные многие десятки лет назад, по силе содержащейся в них социальной критики ушедшей в прошлое действительности не уступают, а порой и превосходят многие основанные на материале современной нам жизни произведения киноискусства Запада, в том числе и фильмы ряда прогрессивных мастеров зарубежного кино.

Просматривая список международных побед советского киноискусства и вспоминая каждый из поименованных в нем фильмов, мы не можем обойти еще одной особенности, присущей всем им без исключения. Создатели всех этих произведений не хотели сглаживать углы, упрощать характеры и конфликты. Они не побоялись показать человеческие слабости Чапаева и ум белогвардейского полковника Бороздина, силу офицерских каппелевских частей. Они не остановили Марютку из «Сорок первого», когда она с рыданием приникла к груди убитого ею «синеглазенького» офицера, ее классового в р а г а. Они не стремились «разоблачить» с первых же кадров легкомыслие Вероники — героини фильма «Летят журавли». Они не сделали из Пасечника и Журбиных глашатаев прописной морали.

Суровая правда жизненной атмосферы, правда событий и образов, острота и значительность конфликтов — вот что предопределило среди прочих достоинств этих фильмов их признание даже теми зрителями и критиками, которым чужды идейные и художественные позиции советских мастеров кино.

Следует подчеркнуть, что почти все перечисленные фильмы являют собой пример совершенного владения их создателями кинематографической формой. Более того, каждый фильм, как правило, был н о в ы м ш а г о м на пути завоевания киноискусством могучего арсенала выразительных средств.

Зритель, а тем более кинематографист прочно держат в своей памяти волшебный ритм одесской лестницы и черно-белую симфонию туманов в «Броненосце «Потемкин», темпераментную режиссуру, музыкальный монтаж, удивительные метафоры пудовкинской «Матери», самобытную поэтичность выражения человеческих чувств и гармонии природы в «Земле», монолитную законченность драматургии и глубочайший реализм «Чапаева», совершенство перевоплощения Н. Черкасова в «Депутате Балтики», великолепие и неистощимую фантазию в поисках изобразительных решений фильмов «Отелло», «Летят журавли» и др. Но, может быть, стоит еще раз напомнить о том, что авторы «Броненосца «Потемкин» сказали н о в о е с л о в о в мировом киноискусстве не только революционным содержанием фильма, но и той суммой принципиально новых, сугубо кинематографических приемов, которыми они выразили и донесли до каждого зрителя в каждом уголке земли это содержание.

Стоит вспомнить, что «Мать» явилась «ослепительным открытием» для целого поколения кинематографистов, что «Земля» Довженко знаменовала собой приход в кинематограф уже зрелого и большого художника, давшего с в о е ви́дение жизни, принесшего в кино с в о ю волнующую поэтику. Вспоминая эти фильмы и время, когда они были созданы, мы вспоминаем и то, что «Чапаев» утвердил в советском кино метод социалистического реализма в том широком и точном понимании его, которого так боятся и которое столь усиленно обходят стороной буржуазные теоретики и критики искусства, что кинематографический лаконизм фильма «Мы из Кронштадта», его страстный голос, сознательно сдерживаемый волей большого мастера, но тем сильнее действующий, потряс одновременно зрителей Франции и Польши, Америки и Чехословакии.

А разве «Высота» и «Большая семья» не были охарактеризованы нашей и всей мировой прогрессивной прессой как произведения, в которых продемонстрирован новый, более глубокий подход сценаристов и режиссеров к раскрытию вдохновенной силы свободного труда?

Вспомним и совсем недавние справедливые восторженные оценки новаторства Михаила Калатозова и Сергея Урусевского в фильме «Летят журавли». Вспомним единодушное признание того нового, что внесли в искусство кино создатели фильмов «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате»,

«Судьба человека». Небесполезно будет проанализировать и причины восторженного приема за рубежом наших комедий — «Веселых ребят», «Цирка», «Карнавальной ночи».

Иногда говорят о том, что тенденциозность наших фильмов может якобы служить препятствием для их восприятия зарубежным зрителем. Так ли это?

Мятежная сила революционного пафоса лучших советских фильмов, их откровенная тенденциозность, «атакующая целеустремленность», говоря словами Вс. Вишневского, вовсе не явились, как показывает жизнь, барьером для восприятия их зрителями, воспитанными на совсем ином искусстве. В то же время стремление советских художников кино сделать каждый кинорассказ глубоко гуманистичным и тем самым близким и понятным разным слоям населения разных стран не придало этим фильмам всеядности, не столкнуло их авторов на ложные позиции абстрактного гуманизма, гуманизма вообще.

На примере упомянутых здесь фильмов мы видим, что талантливая, новаторская, интересная форма не только не заслонила собой содержания произведений, но, наоборот, помогла раскрыть его с такой силой, перед которой вынуждены были отступить и цензура, и предвзятость критиков, и «настроенность» зрителей на совсем иную идеологическую и эстетическую волну.

Среди картин, которых мы бегло коснулись в этой статье, нет «Великого гражданина», «Члена правительства», нет ряда других выдающихся произведений советского кино. Они не были показаны на международных кинофестивалях, не были в зарубежном прокате и известны лишь узкому кругу специалистов за рубежом. Не упомянуты также значительные произведения, на пути которых встала отнюдь не всегда отступающая реакционная цензура, отнюдь не всегда объективное международное жюри. Но последнее обстоятельство не должно никого толкать к неверным выводам. Не говоря уже о том, что мы создаем высокое искусство прежде всего для нашего зрителя, мы не можем не видеть и того, что советское киноискусство одержало множество побед в о п р е к и враждебно настроенной цензуре, в о п р е к и нечистым махинациям за кулисами фестивальных жюри. И успеха оно добивалось лишь тогда, когда выступало во всеоружии нашей идеологии, во всеоружии подлинного мастерства.

Фильмы, получившие наиболее высокую оценку зрителей капиталистических стран, это в то же время и фильмы, снискавшие широкое признание у советского зрителя. Это наши лучшие фильмы.



У кинематографистов студии «Ленфильм» стало традицией отчитываться в своей работе перед зрителями.

Фестиваль картин студии «Ленфильм» проведен в кинотеатрах и клубах Петрозаводска. Наряду с уже известными произведениями кинематографисты Ленинграда вынесли на суд зрителей три свои новые работы: фильмы «Чужая беда», «Победитель» и широкоэкранную цветную картину «И снова утро». В кинотеатрах «Сампо» и «Победа» состоялись встречи зрителей с творческими работниками, принимавшими участие в создании этих фильмов.

●

Изготовлена первая партия кинокамер «Нева», которая пригодна для съемки не только любительских, но и учебных и научно-популярных фильмов. У нее сменная оптика; полуавтоматическое управление диафрагмой объектива осуществляется с помощью экспонометра, встроенного в камеру; зарядка кассеты производится на свету.

●

Творчеству кинолюбителей был посвящен один из «вторников» «Литературной газеты». Артист С. Власов показал свой цветной документальный фильм «Автомобилисты на отдыхе», инженер Л. Патрикеев — фильм «Под небом Урала». В картине «Путь в науку» врачи А. Герасимов и Г. Давыдов рассказали о деятельности научного студенческого общества. Романтический фильм «К вершинам небесных гор» показала студия кинолюбителей Московского института инженеров железнодорожного транспорта, выпустившая уже восемь картин. Физики С. Капица, А. Мигдал, В. Суетин и искусствовед О. Северцева посвятили свою работу «Над нами Японское море» подводному плаванию и охоте. Были показаны также фильм, посвященный истории и природе Переславля-Залесского (автор — краевед С. Васильев), экранизация чеховского рассказа «Шуточка» (студия ХЭМЗ) и кинофельетон «Коровы» ангарских любителей.

На вечере выступили председатель Московского общества кинолюбителей Г. Рошаль и член коллегии Министерства культуры РСФСР А. Сазонов. Они рассказали об итогах II Всероссийского смотра фильмов кинолюбителей.



Кадр из фильма «Пять патронов»

Вальтер Горриш родился в 1909 году в Рейнской области. Его отец был матросом — участником революционных боев 1918—1920 годов. Подростком Вальтер Горриш стал комсомольцем, руководил боевой группой антифашистской молодежи, был тяжело ранен в уличной схватке с гитлеровцами. В 1931 году вступил в компартию и после гитлеровского переворота в 1933 году эмигрировал.

Когда началась гражданская война в Испании, Горриш стал бойцом прославленного батальона имени Чапаева, затем офицером Интернациональной бригады и сражался до последнего дня боев. Интернированный во Францию, он в 1940 году был выдан вишистским правительством гитлеровцам. После трехлетнего тюремного заключения его отправили на фронт в составе штрафного батальона. Там ему удалось сколотить группу антифашистов, и весь батальон добровольно сдался в плен. Горриш вернулся на родину вместе с советскими войсками и стал одним из активнейших участников строительства новой жизни в Германской Демократической Республике.

Горриш давно стремился к литературному творчеству: писал очерки, рассказы.

В 1950 году был издан его роман «Гремящий след» — поэтическая повесть о людях интернациональных бригад в Испании. Успех этой книги определил дальнейшую судьбу автора: он стал профессиональным писателем.

Сценарий «Пять патронов» — один из первых его опытов в области кинодраматургии. Фильм, поставленный по этому сценарию режиссером Франком Байером, тепло встречен зрителями и критикой.



ВАЛЬТЕР ГОРРИШ

ПЯТЬ ПАТРОНОВ

Вступление. Горы. Крутые склоны, изрезанные окопами.

Медленно развертывается на экране панорама горного края. Тишину подчеркивает нежная мелодия пастушьего рожка. Как только появляются первые вершины, над ними проступают заглавные титры фильма. Еще ничто не говорит о войне. Медленно приближаются безмолвные горы.

Пока на экране идут титры, вступает гитара первыми тактами болеро. Фоном для титров служат окоп, проволочное заграждение, клочья колючей проволоки, воронки.

В окопе комиссар Зандер у щита стенной газеты прикрепляет заметку. Он старше сорока, и по его лицу нельзя определить, кто он — рабочий или интеллигент. (Звучит болеро, наплывает фамилия исполнителя. Так и в последующих кадрах.)

Хозе и Вилли у прорези в бруствере окопа. Перезаряжают винтовки, целятся.

Хозе — испанец, не старше двадцати пяти лет. Его природная застенчивость придает ему своеобразное обаяние именно здесь, в среде этих суровых парней.

Вилли девятнадцать лет. Трудно поверить, что этот берлинский мальчишка хотел бы стать поэтом; он озорник и всеобщий баловень.

Француз Пьер заряжает пулемет.

Поляк Олег у него вторым номером, подает ленту.

И тот и другой не старше двадцати пяти. Пьер выделяется некоторой угловатостью и удальством. Олег привык во все вмешиваться, но на него невозможно сердиться.

Болгарин Димитрий поднимается с земли, взваливая на плечо патронный ящик. Он не старше Пьера, Олега и Хозе. Димитрия отличает от других та спокойная сдержанность, которая, однако, может внезапно без всяких переходов смениться взрывом. (Мелодию болеро завершает пастуший рожок.)

В невысокой пещере, где можно только сидеть, молодой радист Вася возится со своей рацией.

Приглушенный звук далекого разрыва; в пещере осыпается мелкий песок.

Отброшенный разрывом большой камень ударяет в деревянный щит стенной газеты, возле которого стоит Зандер.

1. В БЛИНДАЖЕ

Глухой удар по дереву.

Комиссар Зандер выглядывает из двери блиндажа. Он смотрит, как порывисто раскачивается край стенной газеты.

Майор-испанец, немногим старше пятидесяти лет, встает с табуретки, говорит возбужденно:

— Вы требуете патронов... Вы требуете воды... Я не могу вам дать ни того, ни другого, товарищ комиссар.

Зандер, поворачиваясь к майору, говорит спокойно, но с внутренним напряжением:

— Значит... отступать?

Майор. Да. Отступаем за Эбро. Вы будете прикрывать. Возьмите пятерых добровольцев. В двадцать три ноль-ноль батальон оставит позиции. Вы последуете за нами час спустя.

Зандер наклоняется над картой, лежащей на столе. Хочет ли он скрыть от майора замешательство или действительно что-то ищет? Когда майор произносит последние слова, Зандер поднимает глаза.

Майор подходит к комиссару, кладет ему руки на плечи и говорит уже вовсе не по-военному:

— Я знаю... целый час в окопах, вдали от батальона... это почти вечность.

Зандер. Да, на отдых в санатории это не совсем похоже.

Он задумчиво шагает взад и вперед. Потом поворачивается и говорит, сперва даже не обращаясь к майору, а словно думая вслух:

— Пятеро добровольцев... Выполним задачу и соберемся у пастушьей пещеры, примерно в двух километрах отсюда. Как вы думаете, товарищ майор, мы сможем оттуда установить связь с батальоном?

Майор собирается уходить:

— Во всяком случае, я направлю с вами радиста.

У выхода из блиндажа майор поворачивается опять и говорит изменившимся голосом, немного подавленный:

— Пятеро добровольцев... Берите по возможности холостых или бездетных.

Зандер отлично знает, что ему предстоит.

— Понятно, товарищ майор.

Зандер складывает карту, лежавшую на столе, засовывает ее в планшет вместе с блокнотом. Он тоже уходит из блиндажа.



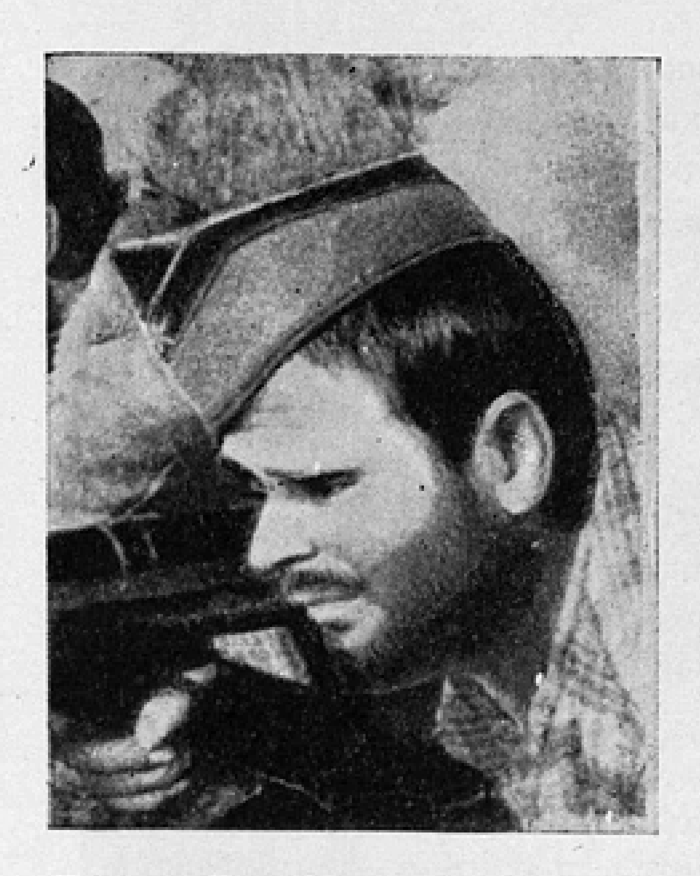
Болгарин Димитрий Пандоров
(артист Гюнтер Науман)



Поляк Олег Залевский
(артист Манфред Круг)



Немец Вилли Зайферт
(артист Эрнст-Георг Швилль)



Испанец Хозе Мартинес (артист Эдвин Мариан)



Француз Пьер Жиро (артист Армин Мюллер-Шталь)

2. В ОКОПЕ

Уже на пороге Зандер слышит стрекотание пишущей машинки. В окопе напротив блиндажа — стенная газета, мимо которой он проходит. Солнце вычерчивает резкие, отчетливые тени. Проходя вдоль окопа, Зандер слышит голоса двух солдат постарше. Это немец Карл и американец Джерри.

Стук пишущей машинки приближается и обрывается.

Голос Карла:

— На чем ты остановился, Джерри?

Голос Джерри:

— Кто погибает по собственной вине, тот саботажник.

Зандер проходит почти вплотную мимо обоих. Видны их спины. Из-за жары Карл в одной майке, он пристально смотрит через бойницу на мушку своей винтовки. Джерри, полуголый, обернув шею носовым платком, стоит рядом у пишущей машинки, для которой сделана специальная ниша в стенке окопа на уровне его груди. Когда комиссар проходит мимо них, они едва поворачивают головы в его сторону и продолжают заниматься своим делом.

Зандер, улыбаясь, прислушивается к словам Карла.

— Так и напиши, Джерри:

Поскольку башка все же мягче гранита,
Пускай она будет от пули укрыта...

Стук машинки затихает.

Зандер остановился. Он смотрит на Санчеса, пожилого солдата-испанца, который строгает ножом деревянную куклу.

Слышен свист пролетевшей вблизи пули.

Рядом с Санчесом — чех Жирка. Ему тоже не менее сорока. Прислонившись к

стенке окопа у бойницы, в которой лежит его винтовка, он следит за работой Санчеса. Заметив комиссара, Жирка вынимает руки из карманов.

Санчес опускает куклу и нож, смотрит на комиссара.

З а н д е р. Товарищи, я подыскиваю пятерых добровольцев... — Он протягивает руку, берет у Санчеса куклу и рассматривает ее.

Санчес говорит спокойно, даже несколько флегматично:

— Это кукла для моей Розиты. Пойдет в школу уже этой осенью, если только школа еще будет...

Зандер задумчиво смотрит на куклу:

—Моей дочке тоже в этом году в школу.

Жирка говорит, похлопывая по прикладу винтовки:

— Товарищ комиссар, я два года служил в чехословацкой армии артиллеристом-наводчиком... Когда же я наконец избавлюсь от этой игрушки? Ведь вы мне обещали орудие.

Зандер возвращает куклу Санчесу:

— Не беспокойся, Жирка... Санчес вырежет для тебя пушку.

Санчес улыбается. Жирка задыхается от гнева. Потом говорит, подавляя раздражение:

— А зачем вам пять добровольцев, товарищ комиссар?

Зандер смотрит на него.

Крупным планом — кукла, которую строгает Санчес.

Зандер отвечает не сразу и уже проходя мимо него:

— Потом объясню... Где Хозе и Вилли?

Санчес, который обнаружил что-то занимательное перед окопом, пристально смотрит в прорезь. Он отвечает не оборачиваясь:

— Тут они, рядом.

Вилли только что выстрелил и повернулся к Хозе, который стоит перед ним с поднятыми кулаками. Вилли с азартом говорит:

— Семь!

Хозе разжимает кулак, показывает костяшку домино и ликует:

— Пятерка!

Из-за спины Хозе в кадр входит Зандер, улыбается, спрашивает:

— Ну, как идет сражение?

Вилли раздраженно:

— Он выиграл сто пятьдесят раз, а я ни разу, товарищ комиссар. И все дело в том... я каждый раз ставлю на семь, а у Хозе обязательно пятерка.

З а н д е р *(совершенно серьезно)*. А ты попробуй хоть разок поставить на пять.

В и л л и *(обреченно)*. Тогда у Хозе обязательно будет семь.

Х о з е *(скромно)*. Нужно уметь.

Зандер подавляет смех и обращается к Хозе:

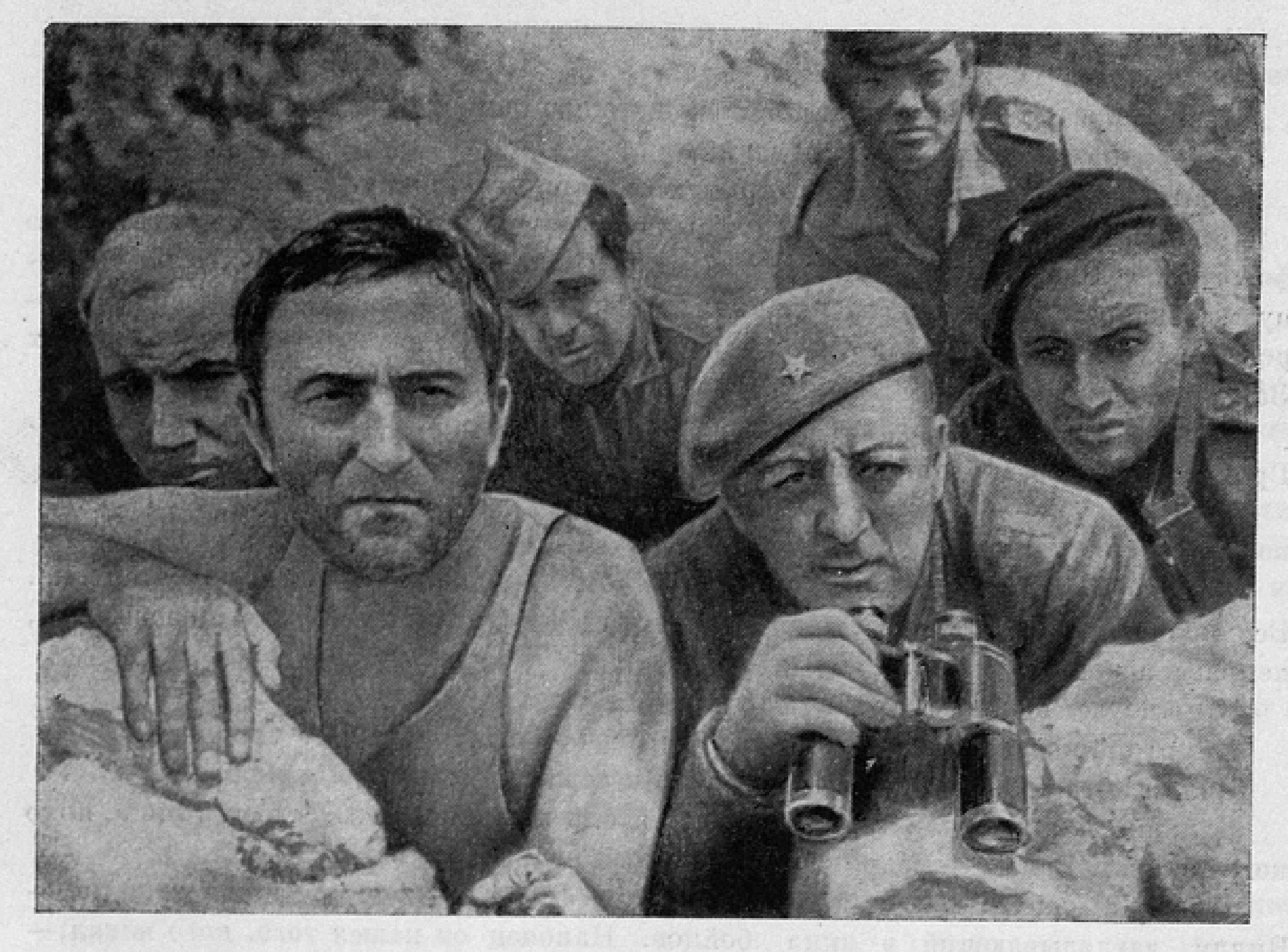
— Послушай, Хозе, у тебя есть дети?

Хозе очень смущен. Он прячет костяшку домино и смотрит в сторону...

— У меня? Дети? Нету, товарищ комиссар.

Из-за поворота окопа выходят Пьер, Димитрий, Олег... Свистят пули. Пьер показывает пустой патронный ящик и резко спрашивает:

— Где же патроны, товарищ комиссар?



Кадр из фильма (впереди справа — артист Эрвин Гешоннек в роли комиссара)

Олег говорит задиристо, отмахиваясь от Димитрия, который пытается его утихомирить:

— И пора бы уже наконец хоть по глотку воды.

Зандер отвечает не сразу. Он сперва достает из кармана окурок сигареты, закуривает с помощью огнива. Потом говорит:

— Я собирался идти к вам.

Димитрий, который стоит рядом с ним, спрашивает:

— Насчет патронов?

Зандер *(жестко)*. Будем прикрывать отступление. Батальон отходит с позиций. Патронов нет.

Все пятеро удивленно смотрят на Зандера. И, как всегда в минуту опасности, они сдвигаются теснее, ближе друг к другу. Вдалеке пастуший рожок заводит болеро... Потом вступает гитара.

Свист пули.

Глаза Димитрия. Он смотрит задумчиво, словно прислушиваясь к своим мыслям.

Живой, подвижный взгляд Олега метнулся вправо, влево, задержался на Пьере.

Пьер смотрит прямо перед собой, прищурившись, почти сердито.

Хозе, кажется, обнаружил что-то занятное на противоположной стенке окопа.

Мелодия болеро нарастает.

Вилли поднимает голову и мечтательно говорит:

— А завтра собирались табак выдавать...

Пьер сумрачно достает из кармана солдатскую книжку, говорит отрывисто:

— Ну, товарищи, чего же вы еще ждете?

Протягивает комиссару свою открытую солдатскую книжку.

На ладони Зандера — развернутая солдатская книжка. Слева — маленькая фотография Пьера, справа — текст: «Имя — Пьер Жиро, национальность — француз». В кадре одна за другой книжки: Вилли Зайферт — немец, Димитрий Пандоров — болгарин, Хозе Мартинес — испанец, Олег Залевский — поляк, Генрих Зандер — немец...

Вблизи — разрыв снаряда. Взлетают камни, рогатки, клочья колючей проволоки. Грохот взрыва резко обрывает мелодию.

3. У ХОДА СООБЩЕНИЯ. НОЧЬ

Из хода сообщения беспорядочно выбираются бойцы отступающего батальона. Все молчат. Клочья тумана, проползающие по кустам, придают всему необычный, неправдоподобный вид.

Пьер и Олег в окопе. Смотрят на уходящих.

Димитрий надевает стальной шлем. Он тоже смотрит в сторону уходящих.

Вилли вытащил блокнот. Завернул его в тряпку; бежит вдоль окопа.

Дальний план: Вилли торопливо идет вдоль колонны, заглядывает в лица, явно кого-то ищет. Вдали — разрыв, проглоченный ночным сумраком.

В кадр входят Жирка и Санчес, за ними — Карл и Джерри. Снова в кадре — Вилли, заглядывающий в лица бойцов. Наконец он нашел того, кого искал,— это Карл. Вилли протягивает ему обернутый в тряпку блокнот:

— Спрячь это, Карл. До тех пор, пока не попрошу.

Карл берет сверток и, стараясь скрыть тревогу за остающихся друзей, говорит нарочито грубоватым тоном:

— Это еще что за церемонии? Через два часа мы снова будем вместе.

В и л л и. Ладно... А пока спрячь! — Он отстает, отходит в сторону и смотрит вслед уходящим.

Мимо Вилли размашисто шагает молодой офицер Отто. Он сердито шепчет:

— Тише, товарищи!

Вилли поворачивается спиной к аппарату и бежит вдоль колонны обратно к окопам. Ночной сумрак и кустарники скрывают его.

4. В БЛИНДАЖЕ. НОЧЬ

В мерцающем свете плошки пятеро добровольцев получают патроны.

Мешковина, закрывающая двери, приподнимается. Входит Вася-радист. На мгновение в дверях видны ряды уходящих бойцов.

Вася слегка запыхался. Он ставит рацию на стол и говорит спокойно:

— Здорово!.. Чуть было не разминулся с вами.

З а н д е р. Это Вася, наш радист.

Пьер нагибается к Васе:

— Ты же из штаба пришел. Может, у тебя найдется...— жестом показывает: покурить.

Вася широко улыбается и кладет руку на рацию:

— Что ж, попробую вызвать Москву. Попрошу, чтоб выслали пачку сигарет.

Зажужжал телефон. Зандер берет трубку:

— Комиссар Зандер слушает!

В трубке голос майора:

— Мы свертываем связь. Могу я быть еще чем-нибудь полезен вам?

З а н д е р. Нет. Впрочем... Погодите немного, товарищ майор!

Зандер обращается к Вилли:

— Ты самый молодой из нас, Вилли. Если хочешь, ты можешь...

Вилли подходит к столу. На мгновение растерялся. Ему предоставлена возможность уйти. Должен ли он воспользоваться ею? Вилли говорит даже слишком поспешно:

— Нет, так не годится... Товарищ комиссар, я... я ведь член Союза коммунистической молодежи.— Потом усмехается облегченно и продолжает уже спокойней: — А кроме того, мы с Хозе уже два года как сражаемся в кости. И бой еще не кончен. Так что мы должны быть вместе.

Хозе смущенно улыбнулся.

Все с улыбкой смотрят на Вилли, а Зандер с явным удовлетворением говорит в трубку:

— Не забудьте оставить для нас семь порций табаку, товарищ майор.

В голосе майора дружеская теплота:

— Ни в коем случае не забуду... Кончаем связь.

Зандер положил трубку, вместе со всеми подходит к столу, на котором лежит карта.

— Когда задача будет выполнена, я дам белую ракету Собираемся здесь, у пастушьей пещеры,— показывает он на карту.

Хозе первым поднимает голову, подходит к стенке блиндажа, что-то пишет на ней.

Голос Зандера:

— По местам, товарищи!

Бойцы по одному выходят из блиндажа. В кадре Хозе перед Зандером. Хочет ему что-то сказать, но молчит и тоже уходит.

Зандер смотрит ему вслед, потом поднимает плошку. Свет падает на стенку. На белом известняке по-испански нацарапано карандашом:

«Солдаты той стороны!

Черт вас подери, почему вы воюете против нас вместе с господами богатеями?

Вы ведь тоже рабочие и крестьяне

Писал Хозе Мартин, шахтер, а сейчас солдат республики без табака и без патронов».

Зандер задумался. Погасил плошку. Снаружи глухие разрывы, которые все нарастают.

5. ПЕРЕД ОКОПОМ. НОЧЬ

Артиллерийский огонь нарастает. Вдоль окопа поднимаются высокие черные фонтаны разрывов.

Вдали — наступающие ряды противника.

Солдаты идут, соблюдая «шахматный порядок».

6. ОКОП. НОЧЬ

Разрывы снарядов. Стучит пулемет. Вилли и Хозе — у пулемета. Вилли подает ленту. Стонет с отчаянием:

— Осталось не больше тридцати патронов. Если белая ракета еще не скоро...

В другой части окопа — Пьер и Олег. Пьер стреляет из пулемета, Олег — вторым номером.

Комиссар стреляет из автомата. Озабоченно смотрит на ручные часы.

Циферблат: 23 часа 55 минут.

В другом углу окопа Вася стреляет из винтовки.

Пьер посмотрел на мгновение в сторону. Видит, что Вася схватился за плечо и откинулся к стенке окопа.

Пьер кричит:

— Вася, уходи!..

В руках Олега последний кусок ленты. Пулемет замолкает.

7. ПЕРЕД ОКОПОМ. НОЧЬ

Артиллерийский огонь прекратился. Слышны только пулеметные очереди и винтовочные выстрелы. Первые вражеские солдаты перебежками приближаются к окопу. Позади них густые цепи — основные силы врага.

8. В ОКОПЕ. НОЧЬ

Зандер и Димитрий стреляют из автоматов.

В кадр вбегает задыхающийся Олег:

— У нас остались только автоматные патроны.

Зандер, не отвечая, поднимает ракетницу.

9. НОЧНОЕ НЕБО

В ночное небо взлетает, оставляя белый кометный след, ракета. Издалека слышны разрывы.

10. ГОРНЫЙ СКЛОН, УСЫПАННЫЙ СКАЛИСТЫМИ ОБЛОМКАМИ. ПО ТУ СТОРОНУ СКЛОНА — ИЗВИВАЮЩАЯСЯ ДОРОГА

На фоне угрюмых каменистых скал Пьер и Олег взбираются по не слишком крутому откосу к перевалу. (Глуховатые переборы гитары словно напоминают о недавних испытаниях.)

Пьер и Олег добрались до перевала. Смотрят в долину.

Из-за поворота дороги, прямо под ними, у подножия горы появляется отряд конных солдат «гражданской гвардии».

Пьер и Олег прячутся за камнями на хребте перевала. Наблюдают за дорогой.

Из-за поворота выходит колонна связанных крестьян и крестьянок. Их конвоируют гвардейцы.

Во главе колонны двое: четырнадцатилетний мальчик прижался к деду. Уже издали видно по одежде старика — по кожаному переднику и подвернутым рукавам, — что он кузнец. Крестьяне видят, что их ведут к короткоствольному ветвистому дереву. Передние гвардейцы уже у дерева. Один из них перебрасывает

через нижнюю ветку веревку с двумя петлями на обоих концах. (Звучит пастуший рожок.)

Гвардейцы бьют остановившихся крестьян. Колонна снова начинает медленно двигаться.

Мальчик запевает:

Испанская земля, любимая земля,
Тебе, Испания моя, тебе, любовь моя,
За тебя, Испания, идут герои в бой,
В бой за тех испанцев, кто обделен землей.
Меня же нынче гибель ждет,
Меня ведут на эшафот.
Но я, пока живу, еще цветов нарву.
Тебе, моя Испания, на память о любви.
Живи, моя Испания, бессмертная, живи!

Пьер в неистовстве свалился наземь, прижимает руки к ушам.

Песня мальчика удаляется.

Олег подполз к Пьеру, трясет его за плечи:

— Мы должны двигаться, Пьер... К пастушьей пещере.

11. У ВХОДА В ПАСТУШЬЮ ПЕЩЕРУ

Перед входом в пещеру — лощина, которая позволяет укрыться от вражеских наблюдателей. У самого края лощины растет чахлая, искривленная пиния. Над пещерой громоздятся скалы. Слева и справа — отвесные склоны. На белой скале — тень встающего во весь рост человека.

Это комиссар Зандер, только что выбравшийся из пещеры. Он смотрит в лощинку, где лежат Вилли и Хозе. В нескольких шагах от них стоит на коленях укрывающийся за обломком скалы Димитрий. Он — часовой.

Повернув голову, комиссар смотрит на склон слева от пещеры.

Олег и Пьер спускаются по склону. Вилли и Хозе насторожились. Пьер отирает потное лицо. Оглядывает всех. Потом спрашивает:

— Где Вася?

Вилли пожимает плечами. Димитрий наблюдает в бинокль. Внезапно он оборачивается:

— Товарищ комиссар!

Зандер становится на колени рядом с Димитрием. Тот протягивает ему бинокль. Все подошли к ним.

Далеко внизу вьется между горами дорога. По дороге движутся грузовики фашистов.

Зандер опускает бинокль. Олег, Пьер, Вилли и Хозе улеглись в лощинке. Олег медленно поднимает глаза и говорит печально:

— Кончено, товарищ комиссар. Мы окружены.

Вилли смотрит прямо перед собой в пространство и говорит самозабвенно:

— А сегодня должны были выдавать табак.

Хозе стучит по фляге и говорит почти что извиняющимся тоном:

— Воды нет, товарищ комиссар, со вчерашнего дня нет. Это похуже, чем бой. Если пойдем в деревню, придется драться... если нет...

Пьер рывком приподнимается:

— ...Придется подохнуть. Медленно подохнуть от жажды.

Он смотрит по сторонам, ожидая ответа. Никто не отвечает, и Пьер снова опускается на землю. (Пастуший рожок и гитара. Болеро.)

Все же Зандер отвечает. Он достает из спичечной коробки одну спичку. Нагибается и устанавливает спичку на камне.

Указательный палец Зандера нажимает на спичку. Ему не удается сломать ее. Только в пальце видна глубокая вмятина. Тогда Зандер надламывает спичку посередине, снова распрямляет ее, снова устанавливает и нажимает. Спичка сразу же сломалась. (Болеро резко обрывается.) Зандер, окруженный бойцами, которые, стоя на коленях, следят за ним, говорит резко:

— Кто хоть чуть надломился, того сломают. Вы потеряли веру в себя.

Короткая пауза. Он продолжает говорить, подчеркивая слова:

— Вы — коммунисты. Что скажет вам партия?..

Комиссару отвечает тяжелое молчание.

Пьер встал, повернулся к нему спиной. Что с Пьером?

Олег, который полулежал, приподнимается, хочет что-то сказать, но сдерживается. Он смотрит на Хозе и Вилли. Хозе оперся на левый локоть, в правой руке блеснул кинжал.

Хозе пристально смотрит на дерево. У него облик сурового воина.

Со свистом пролетел кинжал.

Все глядят, как Хозе подходит к пинии. Кинжал пригвоздил к дереву жука.

Хозе, вытаскивая кинжал, говорит, и это опять прежний, застенчивый Хозе:

— Эти твари портят деревья.

Пятеро товарищей молча смотрят на Хозе, который возвращается к ним. Пьер медленно отводит взгляд и идет к комиссару.

Суровое лицо Пьера расплылось в усмешке:

— А я ведь не спичка, товарищ комиссар, и не навозный жук, которого раз-два— и прикончишь.

Все улыбаются Пьеру. Нет, они не ломкие спички, не бессильные жуки...

Димитрий, входя в кадр:

— А что же все-таки с Васей? Я думаю, что ему так же, как и нам, не терпится получить свой табак.

Зандер смотрит на часы, потом оборачивается к бойцам. Говорит отрывисто, словно командуя:

— Будем разыскивать... два часа... Потом выступаем. Направление на Эбро.

12. ОТВЕСНАЯ, ИЗРЫТАЯ ТРЕЩИНАМИ СКАЛА В ДОЛИНЕ

По обрывистому откосу ползет Вася. Левый рукав разрезан. На предплечье — повязка. Правой рукой Вася действует уверенно, а левой — с трудом. Можно предположить, что рана сулит ему еще немало трудностей.

13. ГОРНЫЙ СКЛОН. КАМЕННАЯ ОСЫПЬ

Комиссар Зандер переползает по склону между обломками. Издали слышны глухие разрывы. Комиссар складывает ладони рупором, зовет вполголоса:

— Вася!.. Вася!..

Над кустами, растущими в трещине, взвивается птица и с тревожным криком улетает. Зандер продолжает ползти, но не может удержаться на каменной осыпи.

14. КРУТОЙ СКЛОН, УСЫПАННЫЙ МЕЛКИМИ КАМНЯМИ, РЕЗКО ПЕРЕХОДИТ В ОТВЕСНУЮ ГРАНИТНУЮ СКАЛУ. У ПОДНОЖИЯ СКАЛЫ — ДОРОГА

Зандер не может удержаться. Он катится вниз по склону, увлекая за собой камни.

Камни валятся на дорогу у подножия скалы. Из-за поворота выезжает грузовик, набитый солдатами. Они заметили Зандера. Стреляют в него.

Комиссару наконец удалось задержаться на месте. Напрягая все силы, он начинает карабкаться вверх. Справа и слева ударяют пули.

В кадре появляется толпа солдат во главе с фашистским офицером, который размахивает пистолетом. Рядом с ним — унтер-офицер. Они остановились.

Офицер смотрит на отвесный горный склон.

Самоуверенно улыбаясь, он говорит унтер-офицеру:

— Пока что ничего больше сделать нельзя. Но денька через три, не больше, эти красные головорезы скиснут... Передайте по рации приказ охранять все колодцы.

Унтер-офицер козыряет:

— Слушаюсь!

15. ГОРНЫЙ СКЛОН. КАМЕННАЯ ОСЫПЬ

Издалека пастуший рожок. Прямо на зрителя, шатаясь, идет тяжело раненный Зандер. Он направляется теперь к тем кустарникам, откуда вылетела птица. Добравшись до кустов, он хватается за них, как утопающий. Но силы покидают комиссара. Падая, он срывает горсть листьев.

Зандер пытается встать. Не удается. Он опускает голову на колени. Звуки пастушьего рожка постепенно усиливаются, становятся отрывистыми, рыдающими воплями.

Медленно, словно прислушиваясь, Зандер поднимает голову. И, как бы спрашивая себя, что будут делать без него бойцы, он слышит прерываемые рыданиями рожка далекие голоса пятерых товарищей, которые быстро приближаются, звучат все громче: «Товарищ комиссар! Товарищ комиссар!» Перебивая друг друга, заглушаемые раскатистым эхом, они зовут: «Товарищ комиссар!»

Зандер в отчаянии опускает голову на землю. (Дальнему пастушьему рожку вторит гитара.)

С трудом достает Зандер из планшета блокнот и карандаш. Пишет.

Мы читаем:

Приказ.

Держитесь вместе, и вы останетесь в живых.

Комиссар *Зандер.*

Рука Зандера опускается. (Замолкают рожок и гитара.)

16. У ВХОДА В ПАСТУШЬЮ ПЕЩЕРУ

В лощине у пещеры лежат Пьер и Олег. Димитрий — на часах. Все трое напряженно смотрят в одну сторону.

Подходят Вилли и Хозе. У Вилли через плечо переброшены лямки Васиной рации. Вилли и Хозе подошли к товарищам. Вилли молча опускает на землю рацию.

Крупным планом — рация. Отчетливо видны следы пуль.

Пьер и Олег встали. Димитрий берет в руки рацию, обращается к Вилли:

— Где ты ее нашел?

Вилли, утирая пот, грубо отвечает:

— Может, ты мне это скажешь? Здесь по меньшей мере четыре тысячи девятьсот девяносто девять трещин и лощин.

Хозе иронически:

— Вилли все пересчитал.

Димитрий с затаенной надеждой:

— А где же Вася?

Вилли. Нигде нет!

Пьер и Олег снова садятся. Димитрий, помолчав, подавленно:

— Но ведь мы должны искать его.

Хозе садится рядом с Пьером.

— Мы не пили со вчерашнего дня... Еще два дня без воды, никто и не вспомнит о Васе.

Молчание. Пьер ощупывает сумку Хозе:

— Хлеб?

Хозе открывает сумку. Вынимает сверток. В нем пара истрепанных носков. В носки завернуты три ручные гранаты.

Все улыбаются. Пьер лезет в свою сумку, достает чистую майку, переодевается.

Пьер. Чего вы раскисли? Неужели не чувствуете, что Зандер выведет нас из окружения? (*Смотрит на часы.*) Кстати, ему пора бы уже вернуться.

Вилли возится у разбитой пулями рации. Он поднимает голову и говорит обнадеживающе:

— Бьюсь об заклад, что наш комиссар — старый спартаковец, участник революции. Недаром нам дали в начальники именно Зандера. (Приглушенно вступают гитары и рожок.)

Пьер никак не может натянуть майку. Тем не менее он настроен весело.

— Ясно!

Смех в глазах Пьера исчезает. Он видит, как у входа в пещеру, шатаясь, появляется Зандер. Пьер, Олег, Хозе и Вилли, порывисто перебросивший через плечо рацию, бросаются к Зандеру. Они окружают его у входа в пещеру.

17. В ПАСТУШЬЕЙ ПЕЩЕРЕ

Хозе стоит у нар, на которых лежит комиссар. Он устанавливает маленькую плошку с горящим фитилем в выемке стены над головой Зандера. В той же выемке лежат старые, измятые штаны, рядом кожаная сумка пастуха, запыленная трубка с длинным чубуком и кусок зеркала.

Голос комиссара:

— Вася... где Вася?

Не отвечая, Пьер прислоняется к скалистой стене. Лицо его неподвижно. Олег молча смотрит на огонек плошки. Вилли поднимает голову, склоненную над рацией, тоже глядит на комиссара и медленно встает.

Зандер догадывается, что значит это молчание. Он приподнимается на локтях. Рядом с ним на нарах, сколоченных из веток пинии, сидит Хозе. Зандер отстраняет руку Хозе, который пытался расстегнуть ему куртку.

— Я не могу идти с вами.

Вилли и Хозе стоят с поникшими головами. После долгого молчания Пьер шепчет:

— Значит, все погибло...

Зандер смотрит поочередно на каждого. Он разочарован. Откидывается на спину. Помолчав, с трудом переводя дыхание, говорит:

— Вы обязаны пробиться... Когда я искал Васю... на меня напал фашистский офицер... Я успел выстрелить первым... В его планшете взял... оперативный план фашистского командования... Хотят форсировать Эбро...

На лице Хозе — изумление. Он наклонился к комиссару, потом отводит взгляд в сторону. Пьер смотрит на Вилли и Олега:

— Об этом должен узнать штаб... Во что бы то ни стало.

Вилли показывает на рацию, взволнованно говорит:

— Пять сантиметров медной проволоки, и мы могли бы передать в штаб самое существенное.

Крупным планом — торжествующее лицо комиссара.

Он берет свой планшет, вынимает блокнот, достает из него сложенный лист бумаги.

Хозе не терпится узнать план, он протягивает руку, но Зандер, не заметив этого, убирает лист. Раскрывает его так, что остальные не могут прочитать текст.

На листе офицерского блокнота написано:

Приказ.

Держитесь вместе, и вы останетесь в живых.

Комиссар *Зандер.*

Пять бойцов напряженно смотрят на комиссара.

Он снова складывает лист, аккуратно разрывает его на пять равных частей.

— Каждый получит один кусок схемы оперативного плана... Если один погибнет, другой возьмет его часть... Только так вы доставите это в штаб.

Зандер смотрит на вход в пещеру. Оттуда появляется Димитрий. Он несколько мгновений смотрит на комиссара. Потом идет к нему. Пьер молча удерживает Димитрия. (Приглушенно вступают рожок и гитара.)

Хозе наклонился к комиссару.

На ладони у Зандера — пять бумажных трубочек:

— Возьми пустые патроны, Хозе.

Рядом с нарами — кучка пустых патронных гильз.

Хозе нагибается, берет пять патронов. Засовывает бумажную трубочку в первый, прикусывает зубами. Зандер лежит, закрыв глаза. Тяжело дышит.

— Не теряйте времени... Держитесь вместе... Доставьте схему в штаб... Ведь вы коммунисты... Вы справитесь со всем...

Тесно сгрудившись, стоят пятеро перед комиссаром. И только Пьер — отчаянный задира Пьер — махнул рукой от бессилия. (Издалека очень тихая, нежная мелодия рожка.)

Зандер снова открывает глаза. Смотрит на Вилли, говорит задыхаясь:

— Когда вернешься домой... в Берлин...— Он видит, что Вилли мучительно слышать это, и умолкает. Но потом продолжает: — Возьми мои ботинки, Хозе... тебе это необходимо.

Хозе закрывает глаза рукой. Медленно сверху вниз проводит ладонью по лицу.

Истрепанные башмаки Хозе. Одной ногой он осторожно толкает к низким нарам кобуру с пистолетом. (Звуки рожка слабеют, потом смолкают.)

18. У ВХОДА В ПАСТУШЬЮ ПЕЩЕРУ

У входа в пещеру — новые ботинки на ногах Хозе. Он вытягивается во весь рост. Хозе переоделся. На нем старые вельветовые штаны пастуха, цветная рубашка вся в заплатах. В кулаке он стиснул пять прикушенных патронов. Хозе вышел из пещеры последним и вручает каждому патрон.

Димитрий берет свой патрон, смотрит на него:

— Теперь нам необходимо пробиться... Во что бы то ни стало...

Вилли берет последний патрон. Но он не идет вслед за другими, а стоит, глядя на патрон. Хозе выходит из кадра.

Вилли смотрит то на патрон, то на пещеру.

Хозе на откосе, оборачивается к Вилли. Сверху осыпаются камни. Трое других уже взобрались выше.

Хозе понимает, что происходит с Вилли, и наблюдает за ним, за самым юным из их пятерки.

Спина Вилли. Он стоит, опустив плечи, и смотрит на пещеру.

Хозе подошел к Вилли, обнял его:

— Идем!

Крутой скалистый обрыв.

Звуки пастушьего рожка подчеркивают тоскливое уныние раскаленных безлюдных гор. Пьер, Олег и Димитрий идут на аппарат. Позади них — Хозе и Вилли. Издали доносятся винтовочные выстрелы. Все остановились. Внезапно Пьер указывает на небо и говорит с облегчением:

— Они стреляют в орла.

19. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

В безоблачном небе плавными кругами парит орел. (Звучат гитара и рожок.)

20. У ПОДНОЖИЯ ОТВЕСНОЙ СКАЛЫ

Хозе и Вилли подошли к скале. Вилли остановился, прижался к камням, смотрит вверх. (Гитара и рожок.)

21. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

Орел внезапно переворачивается в воздухе, падает. (Винтовочные выстрелы. Звучит, тоскливо жалуясь, один лишь рожок.)

22. У ПОДНОЖИЯ ОТВЕСНОЙ СКАЛЫ

Вилли следит за падением орла. (Звучит рожок.)

Неподалеку стоят Хозе, Олег, Пьер, Димитрий. Смотрят на Вилли.

Он медленно приближается к ним, останавливается с опущенной головой.

— Убили орла...

(Рожок звучит все тише и тише и, пока Вилли говорит, умолкает совсем.)

23. В ПАСТУШЬЕЙ ПЕЩЕРЕ

Пистолет комиссара лежит возле кобуры. Ясно, что Зандер застрелился.

В нише над комиссаром — мерцающий огонек.

Вася стоит у входа в пещеру, сунув правую руку в карман. Он смотрит на пистолет.

Вася входит в пещеру, приближается к нарам.

Он стал на колени, достал из-под нар солдатскую куртку Хозе. Накрыл лицо комиссара. Поднимается. Вытащил из ниши плошку и кусок зеркала. Под ними клочок бумаги.

Записка: «Направляемся на юго-восток. Хозе».

24. У ПАСТУШЬЕЙ ПЕЩЕРЫ

Выйдя из пещеры, Вася выпрямляется. На поясе у него — пистолет комиссара. Вася вытаскивает из плошки горящий фитиль и отбрасывает в сторону.

Потом выливает себе на ладонь остатки масла, слизывает их. Выбрасывает плошку, достает из кармана зеркало. Оно блестит на солнце. Вася поворачивается, поднимает камень, кладет на площадке перед пещерой.

Вася составил из больших камней на площадке две буквы—V и R*. Он становится между ними на колени и кладет осколки зеркала между буквами. Зеркало ярко вспыхивает. Оно словно сияющий глаз, обращенный к небу. Вася поднимается, уходит...

У входа в пещеру догорает фитиль из плошки. Дымит... гаснет.

25. ВНУТРИ КРЕСТЬЯНСКОГО ДОМА

Открытое окно крестьянского дома. У самого подоконника грубо сколоченный стол. Офицер (тот же, что в четырнадцатом эпизоде) пьет из стакана вино. Потом ставит пустой стакан на стол и говорит, обращаясь к своему соседу, который обгладывает птичьи кости:

— Держу пари, здесь, в горах, полно красных, отбившихся от своих частей. Если мы не будем начеку, они все удерут.

Второй, жуя, отвечает:

— Главное предоставим солнцу и жажде. А мы прикончим.

Офицер наливает себе еще вина. В это мгновение открывается дверь, входит унтер-офицер, козыряет:

— Из штаба сообщают: все колодцы охраняются.

26. ЗАБРОШЕННЫЙ ДОМ

Перед домом — небольшой заросший пруд. Неподалеку — густые заросли дикого кустарника. Все вокруг свидетельствует о заброшенности, запустении.

На переднем плане — профиль солдата гражданской гвардии у пулемета, направленного прямо на пруд. В двадцати метрах от пруда — густой кустарник, мелколесье. Поверхность пруда блестит на солнце, маслянисто лоснится. (Очень взволнованные переборы гитары.)

Пулеметчик, засевший между бревнами и досками во дворе у заброшенного дома, зевает от скуки, оборачивается, смотрит на своих товарищей.

На развалинах дома в тенистых уголках сидят и лежат с полдюжины гвардейцев. У низенького столика двое играют в домино. Первый положил кость и смотрит на пулеметчика.

— Ну что?

---

* Первые буквы слов: «Viva Republica!» — «Да здравствует республика!». (*Исп.*)

Пулеметчик, закуривая сигарету, скучающе пожимает плечами.

Сквозь густой кустарник перед заброшенным домом блестит пруд. (Редкие переборы гитары.)

Заброшенный дом.

В кустах перед домом пять товарищей. Хозе, стоя на коленях, отодвигает ветку. В левой руке у него три фляги. Хозе начинает ползти к пруду.

Пьер смотрит в бинокль. Рядом с Пьером, подняв автоматы, стоят Олег и Димитрий. Немного позади них у рации возится Вилли. Он поднимает голову и шепчет:

— Пять сантиметров медной проволоки.

— Хозе! Хозе!

Шевелятся ветви кустарника.

Хозе, приподнявшись, вопросительно смотрит на Пьера. Тот протягивает ему бинокль.

— Вон там.

Хозе смотрит в бинокль.

Он видит: над балками полуразрушенного дома поднимаются дымки сигарет. Чуть пониже торчит ствол пулемета. (Прерывистые переборы гитары.)

Хозе опускает бинокль. Достает из кармана патрон. Задумчиво шепчет:

— Чуть было не стало одним патроном меньше.

Пятеро во главе с Хозе осторожно отходят. Вилли идет последним. Перекинув рацию через плечо, он обходит куст. Внезапно раздается пулеметная очередь.

Рация падает с плеча Вилли. Рядом с ней хлещут пули, взбивают фонтанчики земли и щебня.

27. В НЕЗАКОНЧЕННОМ ОКОПЕ

Через край окопа летят комья земли. Блеснула и снова скрылась лопата.

В окопе Джерри опустил лопату, говорит, обращаясь к Отто, который вышел из бокового хода:

— Что с теми семью товарищами, Отто?

Жирка выгребает что-то ложкой из котелка и тоже обращается к Отто:

— Что ж, вы их уже списали?

Отто видит, что все напряженно глядят на него.

— Я знаю не больше вашего.

Он хочет уйти, но его удерживает Карл, который достает из-за ремня завернутый в платок блокнот и протягивает его Отто:

— Это от Вилли.

Санчес, Джерри и Жирка подходят ближе. Отто разворачивает платок, перелистывает блокнот. Глядит, пораженный:

— Стихи!

Санчес, стоящий рядом с Жиркой, говорит, как всегда, мечтательно:

— И чего только не делается с людьми, которые воюют за свободу... Один становится генералом... другой — поэтом.

Жирко тычет свой котелок под нос смущенному Санчесу.

— А вот порядочного повара мы, должно быть, никогда не получим.

Все ухмыляются. Отто, уходя, говорит с улыбкой:

— Скоро уже получишь пушку, Жирка, тогда и настроение будет лучше.

28. В КРЕСТЬЯНСКОМ ДОМЕ

Отто входит, захлопывая за собой дверь. В руке у него блокнот Вилли. У стола — майор. Отто приветствует его:

— Прибыл, товарищ майор!

Радист и молодой летчик поглядели на Отто. Слышен писк морзянки.

Тишина.

Майор согнулся над картами. Поднимает голову. Перед ним у края стола — папиросная коробка.

Майор, вставая, говорит:

— Благодарю.— Он подходит к Отто. — Вам известна так называемая пастушья пещера?

Отто улыбается:

— Так точно, товарищ майор... Там вначале размещался наш повар со своими припасами.

Майор многозначительно улыбается:

—Укажите точно местонахождение.

Отто. Слушаюсь, товарищ майор.

Он делает шаг в сторону, смотрит вниз, видит папиросную коробку на столе.

Майор заметил взгляд Отто, обращенный на коробку. Майор улыбается, но едва лишь Отто поднимает глаза, он уже снова серьезен. Отто — у карты. К нему подходит молодой летчик, Отто показывает по карте.

— Вот здесь, товарищ майор. Квадрат Б-4, юго-восточный угол,— здесь и находится пастушья пещера.

Летчик записывает:

— Б-4, юго-восточный угол.— Обращаясь к майору:— Когда вылетать, товарищ майор?

Майор смотрит на часы:

— Сегодня уже поздно. Завтра перед рассветом.

Отто идет к двери, мимо стола. Поворачивает голову и снова смотрит на папиросную коробку.

Майор подходит к столу. Берет коробку:

— Товарищ Отто!

Отто поворачивается.

Майор поднимает коробку, открывает — она пуста. Майор улыбается:

— Мне нужны семь таких коробок. Могли бы вы снабдить меня?

Отто не теряется:

— Да, когда приду к вам в гости в Мадриде.

Внезапно он что-то вспомнил. Подходит к майору, протягивает блокнот.

— Это блокнот Вилли. Думаю, что у вас он будет в лучшей сохранности.

Козыряет. Идет к дверям. Там снова задерживается. Оборачивается и говорит уже вовсе не по-военному, с надеждой:

— Вы их действительно собираетесь искать, товарищ майор?

Майор закрывает блокнот Вилли и отвечает также совсем не по-военному:

— Семь товарищей... а один такой, что даже собирается стать поэтом. Да я все горы прочешу, камень за камнем.

29. КРЕСТЬЯНСКИЙ ДОМ. ДОРОГА. МОСТ. НОЧЬ

В ночи вырастает отвесная скала. В кадре — мост у подножия скалы. К мосту ведет дорога. На повороте, недалеко от моста,— крестьянский дом. Здесь расположилась охрана моста. Окна слабо освещены. (Гитара звучит глухо, издалека.)

С обоих концов моста навстречу друг другу шагают двое часовых. Каждый из них видит перед собой противоположный конец моста. В середине они встречаются, поворачиваются и расходятся. Таким образом, весь мост непрерывно под наблюдением.

К мосту ползут пятеро товарищей. Впереди —Хозе. Он знаком приказывает остановиться. Димитрий, следующий за ним, шепчет:

— Через этот мост нам не перебраться.

Пьер предлагает:

— Подстрелим часовых.

Хозе покачал головой:

— Охрана в доме. Кавалеристы. За пять минут с нами разделаются.

Хозе указывает на дом.

Дверь открылась. В луче света возникает покачивающаяся фигура. Одновременно доносятся пение и пьяный смех.

Пятеро тесно сгрудились, напряженно вслушиваются.

Вилли говорит:

— Атакуем эту берлогу. Тогда наконец и напьемся и поедим.

Димитрий возражает:

— А на закуску по дюжине пуль каждому в череп.

Олег, который лежит рядом с Димитрием, добавляет:

— А что же тогда будет с планом? Нет, ничего не выйдет.

Нужно поворачивать.

Хозе держит свой патрон в руке. Смотрит на него, словно в забытьи:

— Однако мы теряем время... без воды.— Внезапно решившись, протягивает патрон удивленному Пьеру.

Пьер. Что ты задумал, Хозе?

Хозе вытащил нож.

— Подползайте поближе к мосту,— говорит он, и сам уползает прочь.

Часовой на мосту шагает навстречу второму часовому.

Хозе ползет, сжимая в кулаке нож. Внезапно прильнув вплотную к земле, замирает. Из дома опять донеслись пение и смех.

Часовые сближаются, между ними не более шага.

Хозе ныряет в канаву у моста.

Оба часовых повернулись спинами друг к другу, расходятся. Один из них приближается к Хозе.

Он присел в канаве, слышит приближающиеся шаги, поднимает нож. Метнул. У самой канавы падает сраженный часовой. Хозе втаскивает труп в канаву.

Второй часовой спокойно удаляется к противоположному концу моста. Поворачивается.

Он видит, что с другого конца навстречу к нему шагает второй часовой. (Звуки гитары подчеркивают ритм шагов.)

Хозе и часовой сближаются.

Лицо Хозе. (Гитара звучит совсем близко.)

Часовой говорит:

— У тебя во фляге не найдется глоток вина?

Хозе наносит удар.

В глубине кадра — дом. Четверо бегут на мост, прямо на аппарат.

Смолкает шум перебежки. В доме опять открывается дверь, вместе с лучом света вырываются в ночь пьяное пение и смех.

30. УНЫЛАЯ ДОЛИНА В ГОРАХ. НОЧЬ

Освещенная луной пустынная долина. Через нее идут пятеро. Скрываются за гребнем пологого холма. Издалека слышен собачий лай.

На аппарат идут Хозе, Пьер, Димитрий, Вилли и Олег. Вилли смотрит вниз, нагибается.

Отчетливо виден белый от лунного света телефонный провод. Вилли вырезает кусок. Поднимается, смотрит на подошедшего к нему Олега.

О л е г. Что это у тебя?

Вилли улыбается:

— Рация пропала. А зато теперь есть пять сантиметров медного провода,— протягивает Олегу кусок проволоки.

Олег отталкивает провод и кричит в ярости:

— Ты что, с ума сошел?

31. ВНУТРЕННОСТЬ КРЕСТЬЯНСКОГО ДОМА. НОЧЬ

На полу у походной койки стоит телефон, освещенный мерцающей плошкой.

На койке — офицер с сигаретой в углу рта. Он вертит ручку телефона. Прижал трубку к уху. Швырнул сигарету на пол. Нервничает. Связи нет. Заслышав стук порывисто распахнутой двери, поднимает голову.

Вбежал запыхавшийся солдат. Докладывает:

— Господин лейтенант. Кабель перерезан.

Лейтенант вскакивает с койки. Хватается за свисток. Пронзительно, истерически свистит и орет в окно:

— По коням! По коням!

32. ТРОПА В КУСТАРНИКЕ. РАССВЕТ

По тропе скачут кавалеристы. Тропа уходит вниз. Кусты скрывают всадников.

33. ГОРНАЯ ДОРОГА, ВЕДУЩАЯ В ДОЛИНУ. ВИДЕН ПОВОРОТ. РАССВЕТ

На самом высоком участке дороги скачет унтер-офицер с солдатами.

Из-за скалы, выступающей с одной стороны дороги, за ними следит Вася.

Всадники исчезают за поворотом. Начинается стрельба. Эхо повторяет выстрелы.

34. ГРЕБЕНЬ ГОРЫ. РАССВЕТ

Услышав стрельбу, Вася несколькими рывками взбирается на вершину горы. Лежа на самом гребне, Вася смотрит на долину.

35. ДОРОГА ПРОРЕЗАЕТ ГОРНУЮ ДОЛИНУ. РАССВЕТ

Справа от дороги — разбитый снарядами крестьянский дом. Слева — лес. Вася видит группу всадников, которые на скаку стреляют из карабинов. В глубине кадра бегут Хозе, Пьер, Вилли, Олег и Димитрий. Они выбежали из разрушенного дома и устремились в лес.

Пятеро добежали до опушки. Димитрий бежит последним, в руках у него — небольшая кружка.

Крупным планом — кружка в руке Димитрия.

Вилли и Хозе, укрываясь за деревьями, стреляют по всадникам.

Димитрий тоже добежал до леса.

Кавалеристы, встреченные огнем автоматов, отъезжают за поворот дороги.

36. ГОРНЫЙ СКЛОН. РАССВЕТ

Вася торопливо спускается с горы, чтобы догнать товарищей. Склон перед ним обрывист и крут, изрезан расщелинами. Сползая вниз, Вася услышал топот скачущих лошадей. Быстро укрывается он в трещине, смотрит на дорогу. (Пастуший рожок и гитара.)

37. ДОРОГА ПРОРЕЗАЕТ ГОРНУЮ ДОЛИНУ

Вася видит под собой кавалерийский отряд, скачущий обратно от поворота дороги. (Топот копыт. Рожок и гитара.)

38. ГОРНЫЙ СКЛОН

Вася, втиснувшись в расщелину, укрывающую его от взглядов снизу, слышит шум самолета.

39. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

В безоблачном небе низко летит самолет.

40. ГОРНЫЙ СКЛОН

Мотор самолета все ближе. Вася достает из кармана осколок зеркала, подает световые сигналы. Но самолет пролетает, не заметив его. Огорченный Вася опускает зеркало, смотрит вверх. Он видит...

41. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

Самолет пикирует.

42. В КАБИНЕ САМОЛЕТА

В кабине пикирующего самолета тот самый летчик, который появлялся уже в двадцать восьмом эпизоде, и второй летчик.

— Вон там. Гляди — V и R. «Вива Република!» — кричит летчик. —Значит, они здесь были.

43. У ПАСТУШЬЕЙ ПЕЩЕРЫ

Ревет мотор самолета над выложенными из камня буквами. Между ними сверкает зеркало.

Самолет круто взмывает вверх.

В кадре — горный ландшафт, снятый с поднимающегося самолета.

44. ТОСКЛИВАЯ ДОЛИНА, УСЕЯННАЯ КАМНЯМИ

В конце длинной, узкой лощины круто поднимаются скалы. Вася бредет, пошатываясь, по тоскливой, усыпанной камнями местности. (Звучит рожок.) Вася размахнулся, чтобы разбить о скалу осколок зеркала, но сдержался и засунул его в карман.

На мгновение Вася застыл. Он видит: по краю крутой, отвесной скалы переползают пятеро — Хозе, Пьер, Олег, Димитрий и Вилли.

Вася устремляется к скале. (Рожок и гитара.) Приложив ладони ко рту, он кричит хриплым голосом:

— Хозе!.. Пьер!

У обломка скалы, которая возникает в кадре, Вася останавливается, задыхаясь от напряжения.

Пятеро изнуренных товарищей ползут друг за другом на зрителя. Никто из них не слышал Васиного зова. Последний скрывается за выступом скалы. Далеко позади бежит Вася.

Напрягая все силы, Вася добирается до скалы.

Подошел вплотную, начинает взбираться.

Вася поднялся не больше чем на метр. Силы покидают его. Измученный, повисает он на откосе. Медленно разжимаются пальцы, вцепившиеся в камень. И, сползая вниз из кадра (музыка обрывается), он в отчаянии кричит:

— Воды!..

45. В НЕСКОЛЬКИХ ШАГАХ ОТ ПЕРЕВАЛА

Димитрий повернул голову.

— Кто-то кричит?

Пятеро тесно прижались друг к другу. Они лежат в нескольких метрах ниже перевала. По другую сторону его — еще невидимая зрителям долина. Олег разулся и растирает босые ноги. Димитрий на коленях с кружкой в руках. Все прислушиваются. Пьер вытянул шею. Хозе, который забрался выше всех, лежа на животе, заглядывает через перевал. Он оборачивается и говорит Димитрию:

— Если мы не добудем воду, тебе и не то померещится.

Пьер протягивает руку.

Димитрий опрокидывает кружку. Он говорит:

— Мне послышалось, что кто-то зовет.

Из кружки на ладонь Пьера вытекает последняя капля оливкового масла.

Пьер угрюмо смотрит на увлажненную ладонь.

— Наперсток масла на пятерых... —Тщательно вытирает ладонь рукавом.

— Эта капля не спасет и меня.

Хозе снимает ботинки комиссара, не поднимая головы, говорит:

— Напрасно ты так, Пьер. Капля оливкового масла помогла бы тебе пройти лишних сто метров... Может быть, как раз самые решающие, чтобы доставить донесение в штаб.

Пьер садится рядом с Хозе, насмешливо бросает:

— Ты оптимист.

Олег продолжает растирать ноги.

— Думаю, что мы продержимся еще не больше двух дней. А потом от жажды забудем отца и мать... не то что этот оперативный план.

Вилли, который, казалось, никого не слушал, словно просыпается и говорит, глядя на ноги Олега:

— Тебе следовало бы полить их холодной ключевой водой. Это очень освежает.

Олег вскочил и с перекошенным лицом кинулся на Вилли. Замахивается, но, посмотрев на Хозе, замирает с поднятой рукой.

Хозе снял ботинки, держит их в руке — это ботинки комиссара — и подчеркнуто медленно и бережно ставит их рядом с собой.

Олег опускает руку и поворачивается спиной к Вилли, который тоже встал.

Вилли *(беспомощно)*. Что с тобой? Что я тебе сделал, Олег?

Олег, не поворачиваясь, говорит внешне спокойно:

— Ничего... Ничего ты не сделал.

Олег ложится. Смотрит в пространство неподвижным взглядом. Но он должен дать выход тому, что накипело в нем. Скрежеща зубами, смотрит он на небо.

—...Эта поганая жестянка... вечно синяя, лакированная жестянка над нами...— Закрывает лицо руками.— Ну хоть бы один разок наконец пошел дождь!

Все смотрят на Олега, который притих и обмяк. Только Пьер яростно строгает ножом сухую ветку, так, словно дерется насмерть. (Переборы гитары.)

Хозе снова обулся. Смотрит на товарищей. Он знает, что теперь стычки будут все чаще. Он должен что-то предпринять и притом немедленно. Он отцепляет флягу от портупеи Олега, встает.

Пьер опускает нож и смотрит вверх. Слышен голос Хозе:

— Я схожу в долину... может, добуду воды.

Вилли медленно снимает флягу и отдает Хозе.

Хозе собирает все фляги, отдает Олегу свой патрон и уходит.

46. ПОЛОГИЙ СКЛОН

Пригибаясь, спускается Хозе по склону, залитому палящим солнцем. На ремне у него — фляги. Позади, спотыкаясь, бежит Вилли. Сложив ладони рупором, приглушенно кричит:

— Хозе! Хозе!

Хозе останавливается, оборачивается. Вилли выходит из-за обломка скалы.

— Не забудь про патрон...

Хозе удивлен.

— Так ведь я же отдал Олегу.

Вилли смущенно улыбается. Он говорит запинаясь, ему трудно скрывать тревогу за друга:

— Я хотел только сказать... что, если начнется стрельба, чтобы ты знал... Мы здесь... прикроем огнем.

Хозе понимает, что происходит с Вилли. Он хотел бы сказать ему что-нибудь ласковое. Но взамен говорит резко:

— Если начнется стрельба, вы немедленно смотаетесь... Помните о плане.

Уходит из кадра. Вилли смотрит вслед. Медленно поворачивается и идет обратно.

47. В НЕСКОЛЬКИХ ШАГАХ ОТ ПЕРЕВАЛА

На прежнем месте сидят Олег, Пьер, Димитрий. Легкий порыв ветра несет листок бумаги, который выпал из открытого бумажника Вилли.

Пьер развертывает бумажку, читает, удивлен:

— А ну послушайте-ка внимательно.

Олег и Димитрий придвигаются к Пьеру. Он читает вслух:

Когда солнце иссохшие тени жрет
И с неба струятся потоки огня,
Тогда капля воды слаще райских плодов.
Но я знаю, никто уже больше не ждет
Нашей утлой ладьи, ни друзей, ни меня —
Истомленных жарою и жаждой гребцов.

Пьер опускает листок, задумчиво говорит:

— Вот оно что... Значит, наш поэт, оказывается, думает... Впрочем, я считаю, что Вилли прав... Кто еще может ждать нас теперь...

Вилли, подошедший сзади, нагибается над Пьером. Вырывает у него из рук стихотворение. Выпрямляясь, Вилли поспешно рвет листок и выбрасывает клочки.

Бумажные клочки уносит ветром. (Звучит пастуший рожок.)

48. КУКУРУЗНОЕ ПОЛЕ

Хозе с флягами на ремне и автоматом под мышкой, пригнувшись, идет к дереву. (Рожок и гитара.)

У дерева он выпрямляется и смотрит на двух старых крестьян, пропалывающих кукурузную плантацию.

Один из них огромного роста — медлительный, добродушный Педро. Второй, поменьше ростом,— недоверчивый умник Хуан. Сразу же за полем видны первые дома деревни.

Хозе выглядывает из-за дерева. Он помахивает рукой, зовет приглушенным голосом:

— Товарищи!.. Товарищи!

Педро и Хуан опускают мотыги, оглядываются, смотрят друг на друга. Хуан крепче стискивает мотыгу и кричит:

— Что нужно?

Потом он вместе с Педро идет к Хозе. Хозе порывисто говорит:

— Нужна вода, товарищи, обязательно вода, и, если можно, что-нибудь поесть.— Показывая на свою изорванную одежду.— Фашисты гонятся за мной. Уже шесть недель я брожу по горам.

Суровые лица Педро и Хуана светлеют. Сочувственно смотрят они на Хозе; Педро спрашивает:

— Ты один?

Хозе. Да-да *(показывая на фляги)*, это про запас.

Хуан внимательно оглядывает Хозе:

— И крестьяне тебе помогали?

Истерзанная одежда Хозе и почти новые ботинки. Голос Хозе:

— Вы первые, к кому я обращаюсь.

Педро полон сострадания, поднимает руку, хочет что-то сказать, но Хуан заподозрил недоброе:

— Погоди здесь. Мы посмотрим, что можно сделать.

Хуан и Педро идут по полю к дереву, под которым лежат их корзинки с едой. Сверху козий мех, полный воды. Хуан на ходу бросает через плечо:

4*

— Шесть недель в горах... А ботинки почти новенькие... а?

Педро садится рядом с Хуаном возле корзин.

— Ты что же думаешь?..

Хуан прерывает его:

— Фашист он. Хочет нас проверить. А потом нас повесят.

Педро крестится. Затем, подумав, произносит:

— А если он республиканец? Тогда что?

Хуан хитро улыбается:

— Знаю что. Гляди, Педро. Если он сейчас побежит — значит, наш. А если останется — значит, фашист.

Оба встают. Хуан складывает ладони рупором и угрожающе кричит:

— Эй ты! В деревне гвардия. Лучше сматывайся, а не то...

Педро хватает его за руки и радостно говорит:

— Он удирает!

49. СКЛОН ГОРЫ, УСЫПАННЫЙ БОЛЬШИМИ ВАЛУНАМИ

Хозе бежит вверх по склону. Сзади доносятся голоса Хуана и Педро. Их возгласы: «Стой!» — он воспринимает как окрики врагов и скрывается за обломком скалы. Внизу бегут два неуклюжих старика. В их поднятых руках корзина и козий мех.

Задыхаясь, оба останавливаются, опускают руки. Педро умоляюще кричит:

— Да остановись же, товарищ! — Обращается к Хуану с укором: — Я же видел, он умирает от жажды.

Х у а н. Так чего же он врал... ведь мы крестьяне.

50. УНЫЛАЯ КАМЕНИСТАЯ ПУСТОШЬ

Одиноко бредет Вася. Нет рядом ни комиссара, ни товарищей, болит рана. Перед ним сожженная солнцем унылая каменистая пустошь. (Звучит пастуший рожок.)

Вася обрывает с кустов блестящие от росы листья. (Звучит рожок, тихо вступает гитара.)

Вася пытается слизывать росу с листьев, но с отвращением плюет.

Опираясь на здоровую руку, он опускается на колени. В другой руке — осколок зеркала. Вася поглядел вокруг, смотрит в зеркало.

В потрескавшемся осколке зеркала — лицо Васи. Высохшие губы в трещинах, полубезумный взгляд.

Вася стонет:

— Воды!.. Воды!..

Внезапно он склоняет голову, прислушивается. Он бредит, и где-то вдалеке ему слышится песня... «Москва моя... ты самая любимая...».

51. МОСКОВСКАЯ УЛИЦА

Кадр, повторяющий форму осколка зеркала и так же, как этот осколок, пересеченный тонкими трещинами. Прямо на зрителей движется колонна демонстрантов — молодежь. На тротуарах — толпа людей.

Вася шагает и поет.

В кадре — плакат: «Защита испанской демократии — дело всего передового человечества».

Песня звучит издалека. Вася подходит к тележке продавщицы газированной воды. Вокруг нее — густая толпа.

Вася, изнемогая от жажды, видит, как кто-то не спеша подносит ко рту стакан. Он слышит шипение льющейся в стакан воды.

Вася пробивается к тележке. (Рожок и гитара.)

К Васе оборачивается девичье лицо, вопросительно смотрит на него.

Вася застыл... Но он отворачивается от девушки, смотрит на стакан, наполненный шипучей газированной водой.

С искаженным от жажды лицом Вася хватает стакан обеими руками. (Рожок и гитара.) Он пытается поднять стакан, но не может. Тщетны все усилия — он не может поднести стакан ко рту.

Крупным планом — изможденное Васино лицо. (Тоскливо жалуясь, звучат рожок и гитара.)

Васино лицо и руки, судорожно сжимающие стакан...

... С шипением хлещут струи воды в другие стаканы.

... Лица жадно пьющих людей.

... Струя воды из крана.

...Лицо старухи, продающей газированную воду, покрытое тонкими морщинами— трещинками зеркала,— полно сострадания.

... Васины руки сжимают стакан.

... Лицо, искаженное напряжением.

Стакан падает на камни. (Музыка замолкла, звук разбитого стекла.) ...Осколки разбитого зеркала рассыпались по камням.

52. УЛИЦА В ДЕРЕВНЕ. ЦЕРКОВЬ И КОЛОДЕЦ

В окне колокольни флаг — черный крест на белом поле. Из этого окна видна узкая улица деревни. (Звучат гитара и рожок; в течение всего эпизода не смолкает болеро.)

В дверях домов старухи и молодые женщины, взволнованно жестикулируя, переговариваются. По улице нетвердыми шагами идет окруженный детьми Вася с пистолетом в руке. Вася подходит к тележке, запряженной ослом. Флаг, развеваемый ветром, закрывает кадр.

У тележки, окруженной старухами, которые испуганно смотрят на Васю, мы видим Педро и Хуана, беседующих с владельцем тележки Лопесом. Он тоже стар. В этой деревне не осталось молодых мужчин. Хуан приглушенно окликает Васю:

— Эй, товарищ, эй!

Педро шепчет Лопесу:

— Наверное, это один из них.

Лопес обходит тележку, сталкивается со священником. Тот через плечо смотрит вслед Васе.

Священник делает вид, что углубился в молитвенник, прошел несколько шагов. Потом снова поднимает голову, настороженно поглядывает в одну, потом в другую сторону.

Тележка стоит на том же месте.

Священник, подобрав сутану, вбегает в церковь.

Вася идет к колодцу. Дети немного отстали от него.

Внезапно с колокольни доносится тревожный перезвон колоколов. Вася бежит к колодцу.

В кадре — спины детей, женщин и стариков, Вася, бегущий к колодцу. Слышен топот скачущих лошадей. Все замерли. Вася продолжает бежать.

Он не слышит тревожного звона колоколов. С лицом, искаженным от жажды, Вася бежит к колодцу. Вот он уже почти достиг цели. Все ближе, все ближе топот коней. Вася кладет пистолет у колодца, протягивает руки к воде. Но он не успевает напиться. Раздается выстрел. Пистолет сбит пулей. Вася резко обернулся.

Два всадника около Васи. Его хватают.

Продолжается колокольный звон. Гвардейцы скачут вдоль улицы, размахивая плетками. Дети и старики разбегаются по домам. Некоторые пытаются скрыться в церкви, но двери заперты.

Колокола утихают. Гвардейцы скачут по улице.

Вася в наручниках. Его привязывают к седлу. Трое всадников уволакивают пленного.

Маленькая церковная колокольня.

В последний раз ударил язык колокола.

53. У ОЧАГА В КРЕСТЬЯНСКОМ ДОМЕ

У очага сидят Педро и Хуан. Педро поднимает крышку с глиняного горшка, стоящего на очаге, заглядывает в него. Продолжает говорить:

— Это был один из шести. Он погибал от жажды.

Х у а н. Они все так кончат.

Открылась дверь, старики обернулись. Входит Лопес. У него на щеке рубец от удара плетью.

Лопес, подсаживаясь к очагу, говорит:

— Они утащили его в белый дом, туда же, где убили моего Алонсо.

Педро и Хуан, молча смотревшие на золу очага, поднимают глаза. На лицах обоих стариков — суровая решимость.

54. ДОМИК У ОТВЕСНЫХ СКАЛ

Педро, сопровождаемый Лопесом и Хуаном, идет к скале, изрытой расщелинами. (Звучит пастуший рожок.)

Педро достает из расщелины большой камень. Потом запускает руку глубже, вытаскивает два автомата, дает их Хуану и Лопесу. Потом вытаскивает для себя карабин, кучу патронных обойм.

Педро указывает на рассеченную щеку Лопеса:

— За это надо заплатить вдвойне.

Хуан говорит задумчиво:

— А за Алонсо тысячекратно. (Вступают рожок и гитара.)

55. БЕЛЫЙ ДОМ, ОКРУЖЕННЫЙ КУКУРУЗНЫМИ ПОЛЯМИ

Перед дверью — колодец с воротом. Окна дома — узкие длинные бойницы; и в каждом на испанский лад — три вертикальных железных прута.

По некрутому склону, поросшему густым кустарником, спускаются пятеро. Внизу под ними — белый дом. (Рожок и гитара.)

Хозе, идущий впереди, достает из кармана патрон и перебрасывает его Олегу, который вместе с Димитрием движется сзади.

Пьер и Вилли тоже бросают им свои патроны.

Олег и Димитрий нагибаются, поднимая патроны Пьера и Вилли.

Это значит, что Олег и Димитрий остаются на месте, как прикрытие. Они залегают с автоматами, напряженно смотрят на дом.

Хозе и Пьер осторожно продвигаются вперед. Когда Вилли догоняет их, слышно всхрапывание лошади. Хозе прижимает Вилли к земле.

По кукурузному полю едут к дому трое верховых гвардейцев. Вася привязан к седлу лошади. Один из всадников говорит:

— Ты позвонил капитану?

Другой отвечает:

— Он самолично будет его допрашивать.— И с размаху бьет хлыстом по лицу споткнувшегося Васю. Тот в ярости выпрямляется.

Димитрий и Олег стреляют из автоматов.

Лошади, оставшись без всадников, испуганно взвиваются на дыбы.

Две лошади несутся вскачь по полю, а третья волочит отчаянно упирающегося Васю в сторону горного склона.

Вилли, Пьер и Хозе перехватывают лошадь... Вилли бежит к колодцу. За ним устремляются Пьер и Хозе, которому удается схватить лошадь под уздцы. У колодца Пьер отвязывает Васю от седла. Вилли опускает ведро в колодец.

Вилли поднимает полное ведро. Внезапно он слышит шум мотора. Отпускает ворот и бежит.

По дороге, пересекающей кукурузное поле, мчится легковая автомашина. В ней— капитан и еще два офицера.

Вилли на бегу нагибается, отцепляет флягу одного из убитых всадников. Быстро оглядевшись, он вешает флягу не на пояс, а под гимнастерку на брючный ремень.

Низко пригибаясь, бежит Вилли. Навстречу ему лошадь, к которой раньше был привязан Вася.

Позади легковой машины мчится грузовик с солдатами.

Вилли добежал до склона. Перед ним Хозе и Пьер тянут вверх совершенно истерзанного Васю. В это время раздаются первые залпы.

Солдаты, развернувшись цепью и стреляя на ходу, идут к склону.

56. СКАЛИСТЫЙ ОТКОС В РАСЩЕЛИНАХ

Укрываясь в расщелинах скалистого откоса, Педро, Хуан и Лопес стреляют с фланга по солдатам. Педро кричит:

— Святая мадонна, за каждое попадание ставлю свечу.

Хуан показывает в сторону:

— Гляди. Вон они бегут!

57. ВЫСТУП ГОРЫ

Смотрит Педро. К выступу горы бегут пятеро. Пьер несет на спине Васю. У начала нового подъема его берет Вилли. Все скрываются за выступом. Издалека слышны выстрелы.

58. БЕЛЫЙ ДОМ

Несколько солдат уносят трех убитых гвардейцев за дом. Другие солдаты взбираются на грузовик. Капитан и пожилой сержант подходят к колодцу. Капитан осматривает стенки и карниз колодца.

Они сухи, и капитан удовлетворенно говорит:

— То, чего они добивались, они так и не получили.

Сержант — явный пьяница и к тому же глуповат. Говорит извиняющимся тоном:

— Если б не этот внезапный огонь с фланга... Тут, видать, были сильные части красных.

Капитан, цинично ухмыляясь, прерывает его:

— А ты уж, конечно, сразу мордой в землю уткнулся.

Слышен шум нескольких моторов. Сержант облегченно вздыхает:

— Прибыло подкрепление. Значит, можем сразу же начинать преследование.

По дороге движется грузовик, битком набитый солдатами.

59. ГОРНАЯ ДОЛИНА, ОКАЙМЛЕННАЯ КРУТЫМИ ОБРЫВАМИ И ИЗРЕЗАННАЯ РАСЩЕЛИНАМИ СКАЛ

Неподалеку от скал среди множества камней и обломков лежит длинный и невысокий камень. За ним стоит на коленях Димитрий. Он заносит над головой большой камень и с размаху опускает его. (В течение всего эпизода, медленно нарастая, звучит болеро.)

Голова Васи лежит на куртке. Руки вытянуты.

На запястьях Васиных рук — стальные браслеты, соединенные короткой цепочкой. На середине цепочки — обрывок веревки, которой он был привязан к седлу. Цепочка лежит на камне. Димитрий бьет по ней другим камнем.

За длинным камнем лежат и сидят все остальные: Хозе ближе к Васе, рядом с ним Олег, затем Пьер. Он так же, как все, напряженно смотрит на Димитрия, механически молотящего по цепи. Пьер злобно говорит:

— Да возьми ты напильник... Идиот!

Все молчат. Никто не обращает внимания на Пьера. Только Вилли в это мгновение осторожно прощупывает под своей курткой флягу, которую снял с трупа.

Вилли отводит руку. Смотрит влево на товарищей. Наконец он решился. Встает.

Не поворачиваясь, Вилли медленно идет к высокому обломку скалы. Его намерения очевидны: укрывшись там, он выпьет содержимое фляги. Но еще не успев дойти до укрытия, он слышит Васин стон:

— Воды...

Вилли слышит и не может двигаться дальше. Он достает из-под куртки флягу и смотрит на нее.

Вася пытается поднять голову. Он стонет в отчаянии:

— Товарищи!.. Воды!..

Вилли обернулся и стоит, опустив голову на грудь, держит в руках флягу и выпускает ее.

Фляга падает у ног Хозе.

Все, оцепенев, глядят на Вилли.

Хозе несколько мгновений, не двигаясь, смотрит на флягу, лежащую у его ног. Потом медленно поднимает ее и так же медленно произносит:

— Пока еще есть совесть, до тех пор все в порядке.

Хозе откупоривает флягу, встряхивает, говорит:

— Не больше, чем по глотку на каждого.

Пьер, сощурившись и стиснув губы, смотрит на флягу. Олег, жевавший сухую травинку, вынимает ее изо рта и облизывает губы.

Вилли лежит на животе, положив голову на скрещенные руки.

Хозе поднимает Васину голову левой рукой и подносит флягу к его рту. Димитрий, все так же с камнем в занесенной руке, смотрит на флягу.

Крупно: рука Хозе, жадно пьющий Вася. Почти рядом Димитрий слушает, как глотает Вася. Глаза Димитрия все расширяются.

Отшвырнув камень, Димитрий убегает.

Олег вскочил, бежит за ним. Догнав Димитрия, задыхающийся Олег хватает его за плечи, поворачивает:

— Ты с ума сошел. Куда ты?

Димитрий уже совершенно исступленно:

— Хочу побриться... только воды нет... А?

Яростно толкает Олега в грудь. Тот шатается, падает.

Димитрий видит это, сразу успокаивается.

— Вот что... Ты плюнь на меня,— умоляюще произносит он.

Олег подходит к Димитрию, берет его за плечо, дружелюбно говорит:

— Ты же только что слышал, Димитрий: пока есть совесть, до тех пор все в порядке... Пошли.

Оставшиеся товарищи, сидящие и лежащие за длинным камнем, смотрят на Олега и Димитрия.

Вася пришел в себя. Он приподнялся, прислонился к камню и возвратил Хозе патрон, который рассматривал:

— Отнесите схему в штаб... пока жажда вас всех не свела с ума.— Помолчав немного, добавил: — Идите сейчас же!

Олег и Димитрий садятся справа и слева от Пьера, а он, нагнувшись к Васе, возбужденно говорит:

— Кому понадобится схема, если мы подохнем от жажды,— похлопал по автомату,— либо это, либо вода.

Хозе, все еще сидящий рядом с Васей, спокойно произносит:

— Ведь ты же еще жив, Пьер.

Вася, глядя на свои скованные руки, монотонно продолжает:

— Думайте о плане... Вы должны идти.

Медленно поднимая голову, Вася смотрит прямо и вверх.

Вася видит крутые, изрезанные обрывы. Туда ему не взобраться. Он понимает это. И все понимают.

Все смотрят на Васины скованные руки.

Вася понимает взгляды товарищей и говорит спокойно:

— Все-таки вы должны идти.

Пьер подползает к Васе. Протягивает ему автомат комиссара.

— Брось дурака валять. Мы тебя не оставим одного.

Пьер приподнимается, смотрит поверх камня и говорит едва ли не с облегчением:

— А вот уже и они.

Из-за обломков скал появляется цепь солдат. Впереди — сержант. Выстрелы.

Сержант, капитан и солдаты укрываются за высоким камнем.

Шестеро товарищей стреляют из своего укрытия. Васе мешают наручники, но он все же приспособился — стреляет.

Капитан протягивает сержанту мешочек и приказывает:

— Ну-ка, брось это им...

Сержант испуган, ничего не соображая, глядит на мешочек.

Капитан тычет сержанту пистолет в грудь:

— Пошел! Марш!

Сержант медленно берет мешочек, отходит. Выглядывает из-за камня. Свистят пули.

Капитан идет к нему, поднимает пистолет:

— В последний раз. Марш!

Залитое потом и перекошенное от ужаса лицо сержанта поворачивается к капитану.

Капитан неумолим.

Сержант выглядывает из-за камня и кричит:

— Эй, вы там... Эй, не стреляйте... У меня тут есть кое-что для вас!

Хозе опустил автомат, вопросительно смотрит на Вилли и Пьера. Они пожимают плечами. Немного подумав, Хозе кричит:

— Давай выходи!

Испуганно оглядываясь, сержант выходит из-за камня, подняв руки; в одной он держит мешочек.

Слышен голос Хозе:

— Что это у тебя, чертов козел?

Сержант ухмыляется. Он облегченно вздыхает:

— Тут кое-что для вас... Посмотрите сами.

Голос Хозе:

— Бросай!.. Но гляди, вздумаешь дурить... через миг будешь, как решето.

Сержант бормочет:

— Нет уж, я поостерегусь.

Бросает мешочек, медленно опускает руки.

В шапке Пьера лежит пачка сигарет, несколько печений и записка.

Хозе берет записку и, пока шапку передают из рук в руки, читает:

«Вот как мы живем. Не будьте дураками. Переходите к нам. Капитан Наварро».

Димитрий, приняв шапку от Олега, не глядя, передает ее Вилли. Тот нюхает сигареты:

— Гм... Американские.

Вилли засовывает все снова в мешочек и передает дальше.

Поднимая автомат, Вилли мечтательно говорит:

— Сигареты.

Пьер держит мешочек, в который Вася скованными руками набивает землю и траву. Пьер спрашивает Васю:

— Что ты собираешься делать?

Вася, уминая траву и землю, говорит:

— Вилли, пиши... «А мы живем так. И все-таки не сдадимся».

Мешочек падает под ноги сержанту. Не оборачиваясь, он бросает его за спину. Солдат выскочил из-за камня, схватил мешочек и снова скрылся. Сержант кричит:

— Теперь вы мне позволите уйти, господа?

Голос Хозе:

— Есть у тебя во фляге вино?

Сержант гордо:

— Настоящая малага.

Голос Хозе:

— От тебя мы готовы принять вино.

Сержант доволен тем, что так легко отделался, снимает флягу, размахивается, чтобы бросить.

Из-за обломка скалы выглядывает капитан с пистолетом. Стреляет.

Сержант на мгновение выпрямляется. На лице безмерное удивление; хватается за бок, бормочет:

— Сволочь... Сволочи!

... Падает. Рука сержанта тянется к фляге, чтобы все же добросить ее. Второй выстрел добивает его.

Снова началась перестрелка.

Вася, опуская автомат, тяжело дышит. Но теперь это снова тот же непреклонный Вася, каким он был вначале.

— План... Уходите же наконец.

Выглядывая из-за камня, капитан кричит:

— Они бегут!

Солдаты выскакивают из-за укрытий.

Хозе убегает последним, оборачивается: на скале остался один Вася.

Крупно: голова и скованные руки Васи, с трудом удерживающие автомат.

Перебежками, стреляя, приближаются солдаты. Позади них — капитан, он радостно кричит:

— Возьмем его живьем!

Кончились патроны. Вася камнем разбивает автомат. (Внезапная тишина. Только пастуший рожок продолжает мелодию.)

Солдаты во главе с капитаном приближаются к Васе.

Вася поднялся на камне во весь рост, прижав к груди скованные руки. (Рожок, ликуя, возвещает Васину победу.) В руках у него граната. Она скатывается на плоский камень.

Капитан подошел вплотную и в ужасе отшатнулся, увидев гранату. (Звук рожка резко обрывается.)

60. СКАЛА, ИЗРЕЗАННАЯ РАСЩЕЛИНАМИ

Пятеро взбираются по скале, изрезанной расщелинами. Снизу доносится глухой раскат разрыва Васиной гранаты. Все пятеро останавливаются.

Хозе говорит, обращаясь скорее к себе самому, чем к Вилли, и в его голосе легкий оттенок зависти:

— Вася хоть успел еще напоследок попить...

61. В КРЕСТЬЯНСКОМ ДОМЕ

В том же помещении, где майор отдавал приказ летчику искать наших героев, у рации сидит радист. В открытое окно доносится песня. Солдат поет под аккомпанемент гитары бесхитростную песенку:

Если ты письмо напишешь в самом деле,
То оно легко найдет меня.
Я на фронте Эбро, на линии огня,
Где мы не курим уже три недели
И не едим четыре дня.

Радист задумчиво протягивает руку к аэрофотоснимку, который лежит рядом с ним. На снимке буквы V и R... выложенные Васей из камней. Между ними осколок зеркала. Это последнее напоминание о Васе.

Внезапно заработала рация.

Радист поспешно откладывает снимок и начинает записывать. Потом берет телефон и печально докладывает:

— Товарищ майор, о пропавших больше нет известий.

Голос майора в трубке:

— Продолжать поиски.

62. СКЛОН ГОРЫ. У ПОДНОЖИЯ ЕЕ — РУЧЕЙ

На плоском камне — три патрона. К ним протянулась рука Пьера. Мягко звучит пастуший рожок.

Пьер засунул патроны в карманы. Взялся за автомат. Смотрит вдоль склона. Рядом с Пьером лежит Вилли и тоже напряженно смотрит вниз. Их мундиры истрепаны. Вилли говорит с жадным блеском в глазах:

— Восемь фляг воды... Для начала хватит.

На переднем плане — высокий камень, вода с шумом обтекает его. (Рожок и два приглушенных гитарных аккорда.) На довольно значительном расстоянии от ручья, по склону, осторожно пригибаясь, спускаются Хозе, Олег и Димитрий. Все трое в истрепанных мундирах. На ремнях у них — фляги.

Высоко над ними и над Пьером и Вилли, которые прикрывают продвижение товарищей, на вершине горы показались первые два солдата. (Нежная мелодия рожка.)

Вилли и Пьер укрыты от противника обломками скал. Они лежат, изготовив автоматы к бою. Вилли говорит:

— Теперь бы еще сигаретку, и тогда — полное счастье.

Пьер не слышит его. Он указывает вниз, вдоль склона. У него потрескавшиеся от жажды губы, горящий взгляд.

— Вот вода!.. Наконец-то...

И, движимый внезапным непреодолимым порывом, он сует Вилли в руку четыре патрона.

В исступлении Пьер бежит вниз по склону.

Вилли тщетно зовет его:

— Пьер... Пьер, вернись!

На вершине горы, прямо над Вилли, но еще довольно далеко от него появилось много солдат. Они открывают огонь.

Хозе, Олег и Димитрий бегут вниз по склону. Вслед за ними — Пьер. Хозе на бегу отцепляет флягу.

Пьер догнал Хозе, говорит хрипло, задыхаясь:

— Вилли еще там наверху.

Хозе, сжимая флягу, отвечает так же хрипло:

— Ничего не поделаешь. Наберем воды, и дальше...

Пьер кричит, и становится очевидным, что это для него очень важно:

— А план... Донесение у Вилли.

Хозе сразу останавливается.

Вилли, укрываясь за обломком скалы, стреляет вверх по солдатам.

С другой стороны вершины показывается еще одна группа солдат, примерно в двухстах метрах от Вилли.

В речке шумит вода, обтекая камень.

Ноги лежащих. Объектив поднимается, видны Хозе и Димитрий. Укрывшись за камнями, они стреляют вверх.

Чуть дальше залегли Олег и Пьер. Стреляют вверх. Они поднимаются. Вниз по склону к ним стремительно мчится Вилли.

Теперь они все вместе прыгают через ручей, не успевая наполнить фляги. Двое наспех пьют горстями. Вилли сорвал пилотку, набирает в нее воду. (Нежная мелодия рожка.)

63. УГОЛ САДА У ДОМА

Угол сада с оградой из белых камней. Двери в дом закрыты бисерной портьерой. В тени у ограды — стол, на нем установлена рация. Молодой радист записывает на листке только что принятую радиограмму. У противоположного конца стола стоят капитан и молодой офицер. В глубине кадра второй радист — тоже очень молодой парень с бутылкой вина в руках.

Первый радист, записывая читает вслух:

— Отряду красных удалось скрыться в направлении к Эбро. Воды не набрали.

Капитан вырывает у радиста записку и говорит вне себя от ярости:

— Два батальона гоняются за ними... два батальона, которые так нужны на фронте... И каков результат? Думать смешно!

С трудом овладевая собой, проходит мимо молодого офицера, резким движением раздвигая бисерную занавеску, скрывается за ней.

Второй радист подошел ближе. Молодой офицер смотрит вслед капитану, потом оборачивается к первому радисту:

— Если вы мне объясните, почему красные могут жить без воды, а мы с вами не можем, то вас следует произвести в генералы.

Не ожидая ответа, офицер уходит из сада.

Второй радист поднимает бутылку и говорит в сторону двери:

— Идиот... Красные хлещут вино.

Он сам смеется своей шутке, потом умолкает и смотрит на сердито нахмуренного товарища.

— Что с тобой, Родригес?

Первый радист задумчиво отвечает:

— Жалею, что дома не остался.

Второй радист так удивлен, что даже перестает размахивать бутылкой.

— Почему? Тебе уже не нравится вино?

Первый отвечает спокойно и едва ли не грустно:

— Да, и вино тоже уже не нравится.

64. В ГОРАХ, У НЕБОЛЬШОЙ ПЕЩЕРЫ

Руки Вилли тщетно пытаются выжать из пилотки хоть каплю воды. Пилотка уже высохла.

Измученные жаждой, голодом и переходами, пять героев отдыхают в пещере. Вилли стоит на коленях, опустив голову.

— Почему вы не набрали воды?.. Ну было бы одним меньше.

Четверо равнодушны от изнеможения.

Звучит голос Вилли:

— Но у вас-то была бы вода.

Вилли продолжает говорить, уставившись на других:

— Болваны!

Пьер поднял голову. Он достает из кармана патрон. Все смотрят на него, а он говорит, глядя на патрон:

— Это не план, не донесение. Это кнут... Все пятеро так и подохнем в одной куче...

Он гневно сжимает патрон в кулаке.

— Только ради этого... ради вот этого.

Внезапно, словно очнувшись, Пьер поднимается. Встав во весь рост, он говорит спокойно, как на трибуне:

— Товарищи! Мы сделали все, что было в человеческих силах. Мы должны разделиться. Пускай теперь каждый отвечает сам за себя.

Олег, сидящий рядом с Димитрием, смотрит на Пьера снизу вверх.

— А кто будет отвечать за оперативный план? Его необходимо доставить в штаб... Ты слышишь, Пьер, необходимо!

Пьер насмешливо отвечает, глядя на всех четверых:

— Ну что ж, доставляй!

Димитрий. Ты пойдешь в одиночку?

Пьер. Да!

Димитрий, доставая пистолет:

— Это я могу тебе ускорить.

Пьер отворачивается и говорит спокойно, умиротворенно:

— Можешь стрелять мне в спину, Димитрий, чтоб я не видел твоей подлости.

Димитрий вскочил и в ярости швырнул пистолет в сторону на камни.

Вилли ползком подбирается к пистолету, усмехается:

— Тебе следует трое суток губы за небрежное отношение к оружию республики.

Хозе поднялся, приказывает:

— Хватит!.. Пошли!

Он смотрит на колеблющегося Пьера и окликает его вполголоса, почти просительно:

— Пьер!

Пьер опустил голову, пожимает плечами и присоединяется к товарищам.

Один за другим проходят они, ослабевшие, пошатываясь, перед Хозе, который следит за ними испытующим взглядом. (Звучит пастуший рожок.)

Пристальный взгляд Хозе.

65. ГОРНЫЕ СКЛОНЫ, ЗАЛИТЫЕ СОЛНЦЕМ

По склону спускаются пятеро; идут издалека и проходят мимо аппарата. Пьер шагает в середине. (Рожок и гитара.)

По склону вверх взбираются пятеро прямо на аппарат. Последними идут Вилли и Пьер. Когда они оба в кадре, Пьер незаметно опускает свой патрон в карман Вилли, ждет, пока тот уйдет подальше, и бросается в кусты.

Пьер идет отдельно от других. Он слышит, как издалека стремительно приближается самолет. Смотрит вверх, торопливо срывает куртку, взволнованно размахивает ею.

Движения Пьера все медленней и медленней. Словно прощаясь, опускает он куртку в последний раз.

66. В ОКОПЕ ПОЛНОГО ПРОФИЛЯ

Карл, Джерри, майор и Жирка окружают Санчеса, который торжественно вручает кисло ухмыляющемуся Жирке деревянную пушку. Санчес говорит:

— Вот уж теперь мы победим.

Майор берет у Жирки пушку, осматривает ее и говорит очень серьезно:

— Да, такая бьет сокрушительно. Снаряд проходит сквозь крепостные стены, как нож сквозь масло.

Жирка, осклабившись, обращается к товарищам:

— Ха-ха, масло? К маслу я в последний раз прикасался, пожалуй, тогда же, когда и к настоящей пушке... И это было чертовски давно!

Отто выходит из-за поворота и, размахивая листком бумаги, докладывает совсем не по форме:

— Их нашли! Четверо свернули в ущелье. Пятый подавал сигналы... Махал.

Отто, позабывший в радостном возбуждении о воинских уставах, только теперь вытягивается и козыряет.

Майор обрадован и возбужден.

— Товарищи, мне нужно решить особо трудную задачу. Я должен раздобыть табаку.

Быстро уходит.

Карл посмотрел вслед майору, оборачивается к Санчесу, Джерри и Жирке. Многозначительно говорит:

— Четверо товарищей... и один отдельно от них?

67. ВОДОЕМ В КУКУРУЗНОМ ПОЛЕ

Пьер, согнувшись, озираясь по сторонам, пробирается к водоему, вокруг которого растет молодая, по пояс, кукуруза. Пастуший рожок поет о вечерней тишине. Пьер, зажав автомат локтем, нагибается над водой, жадно черпает обеими руками, пьет. Снова и снова набирает горстями воду. Внезапно, не донеся их до рта, опускает руки.

Над кукурузой поднимаются несколько гвардейцев. Они стреляют из автоматов.

Пьер выпрямляется во весь рост и падает навзничь. Он убит.

68. У ПОДНОЖИЯ ГОРНОГО СКЛОНА

Олег, Димитрий и Вилли, поддерживая друг друга, подходят к склону, по которому уже начал взбираться на четвереньках Хозе. Он карабкается, напрягая последние силы, и, услышав позади голос Олега, останавливается.

— Это уже стало совсем бессмысленным. Все напрасно... Пьер прав... Нам нужно разойтись.

Хозе оглядывается.

Олег, пошатываясь, продолжает идти, товарищи следуют за ним. Олег останавливается, сжимает кулаки.

— Не то мы все подохнем... Я хочу драться... Хочу прикончить еще хоть одного врага до того, как покончат со мной...

Хозе смотрит на товарищей.

Олег, Димитрий и Вилли стоят рядом.

Хозе нетвердыми шагами подходит к ним, смотрит на каждого по очереди.

Крупным планом одно за другим лица троих, потом аппарат опускается; в кадре — кулак Димитрия. Он разжимается. Со звоном патрон падает на камень.

Вилли с неохотой повторяет то же движение. Из руки Вилли скатываются два патрона.

Рука Олега. Его патрон брошен под ноги Хозе. Там уже лежат остальные.

Хозе нагибается. Поднимает четыре патрона. Распрямляется. Испытующе смотрит на лица товарищей.

Трое стоят перед ним. Взгляды опущены, но на лицах застыла решимость.

Хозе протягивает ладонь с четырьмя патронами:

— Вы забыли, что это помешает врагам переправиться через Эбро?

Ему не отвечают.

Хозе достает из кармана спичку, надламывает ее так же, как это делал комиссар, поднимает кверху.

— Об этом вы тоже забыли?

Трое стоят неподвижно.

Звучит голос Хозе:

— Вы забыли, что вы коммунисты?

После короткого колебания ряд распадается.

Первым выходит Олег. Подошел к Хозе, взял свой патрон и, пошатываясь, молча двинулся к склону.

Хозе протягивает другие патроны Вилли и Димитрию.

— Мы доставили эти патроны сюда. А теперь эти патроны доставят нас до штаба...

69. КАБИНА САМОЛЕТА

В кабине самолета тот же молодой летчик, который был в двадцать восьмом и сорок втором эпизодах. Второй летчик упорно высматривает что-то внизу.

У него в руках плотно упакованный небольшой пакет. Молодой летчик у штурвала говорит:

— Спускаюсь ниже.

Второй, показывая вниз, кричит, стараясь перекричать рев мотора:

— Вот они... вот... четверо!

70. СКЛОН У ВЕРШИНЫ

Четверо уже почти добрались до вершины. Возбужденно машут куртками.

71. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

Самолет с ревом проносится над самой вершиной. От него отделилась точка, падает прямо на аппарат. Это пакет, который держал летчик.

72. СКЛОН У ВЕРШИНЫ

Димитрий бежит к пакету.

Трое ждут его на вершине.

Возбужденный Димитрий карабкается к ним. Отбрасывает обертку, размахивает листом бумаги.

— Нам из штаба...

Запыхавшийся радостный Димитрий падает на землю рядом с товарищами, передает лист Хозе.

Хозе читает:

«Дадим огневое прикрытие. В секторе на пятьсот метров. От часа до двух. Следите за проходами, которые отметим огнем».

Четверо глядят друг на друга. Олег виновато говорит:

— Значит, они все-таки думали о нас... все это время.

Хозе вытягивает шею, смотрит вниз, через перевал.

73. МЕЖДУ ПОЛОГИМИ ХОЛМАМИ ТЕЧЕТ РЕКА

Между пологими холмами сверкает в лучах заката Эбро. На одном из холмов видны проволочные заграждения. Издали доносятся раскаты орудийных выстрелов. Перед заграждениями вырастает черный всплеск — разрыв снаряда.

74. НА ПЕРЕВАЛЕ

Хозе, отвернувшись от реки, говорит товарищам:

— Четверть часа будем наблюдать за огнем. Потом решайте, где лучше всего проходить. Когда доберетесь до Эбро, пейте не больше двух-трех глотков, а то вам разорвет внутренности.

Вилли, который лежит рядом с ним, удивленно возражает:

— «Вы», «вы»? А ты!.. Что с тобой? Почему ты говоришь так, будто это только для нас?

Хозе отрывисто:

— Я не умею плавать.

Вкладывает свой патрон в руку застывшему от испуга и удивления Вилли. (Пастуший рожок.) Вилли машинально стискивает кулак, потом опускает голову на скрещенные руки. Стиснув кулаки, смотрит Хозе на Вилли, который, уткнувшись лицом в руки, тихо плачет. Хозе усмехается, толкает его локтем в бок и, протягивая сжатые кулаки, спрашивает:

— Сколько?

Но Вилли не до игры, он в отчаянии отталкивает руки Хозе.

Но и Хозе больше не улыбается. Разжимая кулаки, в которых были зажаты костяшки домино, он поднимает глаза и говорит:

— Не забывайте о проходах в огневой завесе...

75. В ОКОПЕ. НОЧЬ

Карл непрерывно, напряженно строчит из пулемета. Джерри — второй номер — подает ленту.

Рядом с ними — Санчес и Отто.

Один за другим видны непрерывно стреляющие бойцы.

(Пастуший рожок звучит победно, ликующе.)

76. АРТИЛЛЕРИЙСКИЕ ПОЗИЦИИ. НОЧЬ

Жирка командует батареей:

—Огонь!

Орудийный залп. (Прорывается ликующая песня рожка.)

77. НА БЕРЕГУ РЕКИ

Вилли, Олег, Димитрий и Хозе бегут к берегу. Они босые, без курток. Позади них видны разрывы снарядов.

Вслед им стреляют из пулеметов и винтовок.

У Хозе на груди — семь фляг. Они привязаны тряпками к большой ветке, свернутой кольцом.

Все четверо сбегают к воде, черпают ее ладонями, пьют.

Вилли уже по грудь вошел в воду. Он хочет снова напиться. Хозе, идущий вплотную за ним, бьет его по руке. Олег и Димитрий, оглядываясь, плывут.

В полуметре от них на кольце из фляг неуклюже плывет Хозе.

Рядом с ним — Вилли. Вилли тревожно кричит:

— Спокойно, Хозе... только спокойно.

Свист снаряда прерывает Вилли. Фонтан воды от разрыва закрывает кадр.

78. КРЕСТЬЯНСКИЙ ДОМ. РАССВЕТ

У стола в крестьянском доме майор берет телефонную трубку.

— Слушает майор Ибаньес...

В трубке радостно-возбужденный голос Отто:

— Вторая рота... Они пробились, товарищ майор... Четверо.

Майор, взволнованный радостной вестью, опускает трубку. Потом озабоченно кричит:

— А пятый?.. Что с пятым товарищем?

Ответа нет. Медленно опускает он трубку, оборачивается, смотрит на стол.

Перед ним пять пачек сигарет — майор решил трудную задачу.

Неуверенно, протягивая руку, он откладывает в сторону пятую пачку.

79. В ОКОПЕ. РАССВЕТ

Олег, Вилли, Димитрий и Хозе, который держит свой венок из фляг в опущенной руке так, что его не сразу видно, пробираются вдоль окопа. Сюда сбежалось множество бойцов. На ходу пожимают руки.

Слышны возгласы:

— Олег! Димитрий!.. А что с остальными?

Карл у своего пулемета; дал очередь, оборачивается и видит, как Хозе вешает венок из фляг на шею изумленному Джерри и, уходя, говорит:

— На этом доплывешь до самого Нью-Йорка.

Джерри, Санчес и Карл еще не успели опомниться, как Вилли выхватил у Карла изо рта недокуренную сигарету. Вилли проходит и, выдыхая густое облако табачного дыма, говорит:

— Этого еще не хватало, чтобы вы наш табачный паек выкурили.

Джерри, с трудом вытаскивая голову из венка, шутит:

— И ради этого мы всю ночь так старались.

Карл прикладывает ладонь ко рту, кричит вдогонку:

— Хорошо, что ты пришел, Вилли, как раз нужна заметка для стенной газеты. — Обернувшись к смеющемуся Санчесу, он с улыбкой произносит: — Нужно выдвигать молодых поэтов.

80. КРЕСТЬЯНСКИЙ ДОМ. ВЗОШЛО СОЛНЦЕ

У стола перед открытым окном стоят, нагнувшись, Вилли, Хозе, Олег, Димитрий и майор. Димитрий и Олег уже раскрыли патроны и осторожно вытягивают полоски бумаги. Майор, Хозе и Вилли открывают остальные патроны.

Майор вытягивает полоску. Вилли и Хозе тоже вытянули, кладут на стол.

На столе пять полосок бумаги, на некоторых — влажные пятна. (Нарастает болеро.)

Они лежат беспорядочно. В кадре — руки майора, который перекладывает, подбирает полоски.

В кадре — приказ Зандера:

Держитесь вместе, и вы останетесь в живых.

Комиссар *Зандер*.

Смотрят друг на друга бойцы. В их глазах удивление и восхищение. (Звучит пастуший рожок.)

Вилли, задумавшись, неподвижно смотрит в пространство.

Внезапно он что-то заметил. Его лицо оживляется. Он говорит, и в каждом слове звучат любовь и уважение к погибшему комиссару и радостное волнение:

— Орел жив!

81. БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО

Из окна крестьянского дома видно, как высоко над горами парит орел. Пастуший рожок, ликуя, возвещает победу Зандера над смертью.

Перевод с немецкого Л. ЯКОВЕНКО

Юрий КЛЕПИКОВ,
Марк РОЗОВСКИЙ

ВЛЮБЛЁННЫЕ В ТЕЛОГРЕЙКАХ

Некоторое время назад студенты факультета журналистики МГУ Юрий Клепиков и Марк Розовский побывали на целине. Они ездили туда вовсе не для сбора литературного материала, а для уборки урожая. Но пока они вместе с другими тружениками целины убирали урожай, отличный жизненный материал сам шел в руки. Они увидели много интересного: и радостного и печального, будничного и необычного. Промелькнула перед ними и маленькая, трогательная история двух влюбленных. Эта история послужила основой очерка, напечатанного в ,,Комсомольской правде''. Ныне очерк стал сценарием, который будет воплощен на экране телеобъединением ,,Мосфильма''. Очень простая человеческая история, рассказанная авторами, откроет серию киноновелл о современниках, которую новое объединение ,,Мосфильма'' осуществит в нынешнем году.

ЮРИЙ НАГИБИН

Спит большой город.

Пунктирами огней очерчены улицы, проспекты, площади. Темнеют немые громады домов. Тишина...

Но вот откуда-то издали, из спокойствия асфальтированных улиц, до нас доносятся чьи-то неторопливые шаги.

Диктор. *Мы расскажем вам историю о влюбленных в телогрейках. Но они не сразу стали влюбленными. Как все мы, они когда-то были детьми.*

Потом она учились в школе. Она играла... ...в классы, а он гонял футбольный мяч.

...И случилось так, что они поступили в один институт.

Пустые коридоры института. На стене в застекленных витринах расписание занятий всех курсов.

Диктор. *Вот здесь они впервые встретились.*

Перед нами расписание занятий I курса.

Женский голос. Простите, вы не знаете, до которого часа работает библиотека?

Мужской голос. До восьми.

Теперь мы видим расписание II курса.

Мужской голос. Тогда, может быть, мы сходим в кино на десятичасовой?

Женский голос. Ой, как поздно...

И уже расписание III курса.

Мужской голос. Слушай, мы же не дети.

Женский голос (*шепотом, по-детски*). Я тебе... нравлюсь?

Расписание IV курса.

Мужской голос (*просто*). Я тебя люблю.

И снова до нас доносятся откуда-то издали шаги, тихие, как шепот.

Он и Она уходят от нас все дальше и дальше.

Диктор. *Мы расскажем вам историю о влюбленных в телогрейках. Почему в телогрейках?*

Кадры кинохроники. Вокзал. Отсюда на целину уходят пестрые студенческие эшелоны.

Едут тысячи! Едут и наши герои. Так, чтобы ветер в лицо! И песня! Одна! На всех!

Целина. Раннее серое утро. Тишина.

Вагончики и палатки. В них спят студенты. Спят уставшие, каждый по-своему.

Вот двое парней. Они под одним одеялом. На двоих этого мало. Мы не видим их лиц, спрятанных под шерстяным покровом, мы видим сначала руку одного — мускулистую и волосатую, перетянувшую одеяло на свою сторону, потом руку другого — в перчатке и свитере, упрямо водворившую одеяло на прежнее место.

Вот спит обросший щетиной парень. Он уткнулся носом в аккуратную стопку книг. Мы можем даже прочитать корешки: «Англо-русский словарь», «Разговорник», Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» — на английском языке.

Немного подальше, разметав одеяло, сопит здоровяк. Рядом с ним на полу — гантели.

Следует «кинематографическое» перечисление: лица, косы и «стильные» прически девочек, спящих на матрацах и подушках, набитых соломой, сеном. В ящике из-под посылки, пришедшей из Москвы, спит щенок. И вдруг — пустое место. Женские руки торопливо убирают постель.

В мужской палатке руки, большие и резкие, теми же движениями тоже убрали постель. А затем, точно опомнившись, сдернули одеяло и накинули его на спящего рядом товарища.

Он поджидает Ее у девчачьего вагончика. Когда Она вышла, они на расстоянии посмотрели друг на друга долгим изучающим взглядом, как будто спрашивая: о чем ты думала? о чем ты думал до утра?

Потом они улыбнулись

Вагончик. Надпись: «Целинный штаб». Здесь спят бригадиры. Спят как убитые. Слышен скрип отворяемой двери.

В чуть приоткрытой двери видны головы — Его и чуть пониже Ее. Смотрят, как заговорщики, напряженно прислушиваются. Он входит в вагончик. Она остается у двери. Он обо что-то споткнулся. Она приложила палец к губам: тише!

Он опустился на корточки возле одного из спящих, осторожно тронул его — проснись, мол! Безрезультатно. Бригадир чуть шевельнулся и... укрылся с головой.

Она в просвете двери с беззвучной веселостью наблюдает за его действиями.

Он перебрался на корточках от головы к ногам спящего и пощекотал под одеялом бригадирские пятки. Опять безрезультатно. Она погрозила ему пальцем — мол, не балуйся, буди просто.

— Николай,—позвал он вполголоса и потряс его.— Коля, проснись.

Человек под одеялом наконец зашевелился. Сонное, ничего не понимающее лицо. Открыл глаза.

— Чего тебе?— зевнул во весь рот. И тут же увидел Ее, стоящую у двери.— То есть, вам чего? — виновато прикрыл рот рукой.

— Николай, отпусти,—шепотом сказал Он.

— Куда?

— Забыл?

Бригадир мягко усмехнулся:

— Хм... Романтики...

Он и Она с надеждой переглянулись. А бригадир вдруг отвернулся к стене и сердито бросил:

— Ну вот, нашли время...

— Николай, ты же знаешь, нам нужно.

— Нужно! —буркнул бригадир, повернувшись к стене. — Завтра уборка. Вот это действительно нужно. А вы... Нашли время!..

— Знаешь, кто ты?— спросил Он и встал на ноги.

— Сам женился, а другим не дает,— раздался звонкий голос у двери.

От этого дерзкого возгласа проснулся другой бригадир, спавший напротив и укрывавшийся поверх одеяла еще и матрацем.

— Ладно,—хмуро проговорил бригадир.— Отпускаю.

— Ур-а-а!— тихо-тихо крикнули они.

— Тссс!

Был слышен чей-то храп.

— Только на один день,— предостерег бригадир.— Завтра...

— ...уборка,—докончили хором Он и Она.

— Ты... ты человек, Николай!— торжественно сказал Он.

Скрипнула затворяемая дверь. Но как только она захлопнулась, бригадир вскочил и в трусах и майке бросился к двери, точно вспомнив о том, о чем забывать никак нельзя. С грохотом распахнул дверь и крикнул что было сил с порога вдогонку молодым, бегущим к машине:

— Эй! Э-э-э-эй!

Другой бригадир выронил из-под матраца руку и взялся за сапог.

— Эй! Поздравля-яю!

И тут же над головой кричащего пролетел сапог.

Бригадир засмеялся громко, не обращая на сапог никакого внимания. Помахал рукой, когда будущие супруги уже садились в кабину грузовика.

Захрипел мотор. Грузовик тронулся.

Бригадир спрыгнул на землю, босиком подбежал к сапогу и бегом вернулся в вагончик. Поставил сапог на место. Лег. Посмотрел на другого бригадира. Рывком стащил с него на пол матрац и притворился спящим.

Кабина мчащегося по дороге грузовика.

Шофер, человек лет сорока пяти, уверенно ведет машину, небрежно положив руки на баранку, откинувшись в угол кабины. Смотрит на дорогу исподлобья, как на что-то давно знакомое, хорошо изученное.

— Я уж думал, не придете... Ждал, ждал. Еще бы чуть — и один уехал. Даже, знаете, подумал: может, они передумали со вчерашнего?.. Нынче ведь молодежь...

— Не надо... У нас не так,— просто сказал Он.

Автомобиль мчится по дороге...

— А я тоже здесь молодоженом стал...— продолжает рассказ шофер. — Приехал, значит, сюда. В первый месяц думал — зря: ничего ведь здесь не было... Одних людей много! Потом вдруг смотрю: елки-моталки, как началось, как запрыгало! Я эту дорогу могу вслепую! Ага!.. Вы не улыбайтесь! Влюбился я, старый, тут в одну женщину... Раньше не пришлось: до нее в жизни одну баранку обнимал! Тяжело мне любилось... Я старый, она молодая...

— Ну, почему вы старый, вы тоже молодой,— возразила невеста.

Шофер засмеялся:

— Это я сейчас молодой, а тогда был старый...

Пауза, после которой шофер добавил:

— И теперь вот у нас Санька... Сын! Недавно он появился! Весной, как раз, когда сев начался. А вы кого хотите — сына или дочку?

Он и Она смущенно переглянулись.

— Эх, дети... — сказал шофер.

Райцентр. Неширокие улицы. Невысокие дома. Самое высокое здание в городе — огромный элеватор. Он виден отовсюду, но как проехать к нему самым коротким путем? Ведь завтра по этим улицам пойдут потоки машин, они будут спешить, во время уборки дорога каждая минута!

И, наверное, чтобы завтра сберечь минуты, сегодня на улицах, на перекрестках, на поворотах милиционеры устанавливают знаки-стрелки и объявления: «Элеватор», «На элеватор лучше проехать этой улицей» и т. д. Один милиционер даже поставил у обочины такой плакат: «Тебе, хлеб,— зеленая улица!» И улица эта действительно зеленая — вдоль нее растут маленькие, видимо, недавно посаженные веселые липы.

По этим-то улицам, мимо занятых своим ответственным делом милиционеров (даже их захватила подготовка к уборке!) промчал наш грузовичок.

Остановился у элеватора.

Шофер сказал:

— Мне сюда. Перед завтрашним надо машину взвесить. Завтра-то она потолстеет за счет хлеба, а насколько — надо знать.

И шофер въехал на весы у ворот элеватора.

— Желаю вам Саньку!— крикнул он, высовываясь из кабины, словно забыл сказать что-то очень важное.

Будущие супруги вдвоем. Подошли к женщине с коромыслом. Мы видим издали, как Она им что-то объясняет, показывает. Ага, ясно, значит, там! И оба побежали, взявшись за руки.

— К сожалению, мы вас сразу оформить не можем. Подайте заявление и приезжайте, пожалуйста, еще раз.

— Еще раз?— ахнули молодые.

— Через недельку,— уточнил работник загса, приятный пожилой человек.— Вы должны еще подумать.

— Мы любим друг друга давно,— словно обидевшись, сказал жених. — Нам нечего думать.

— Я верю вам,— улыбнулся работник загса,— но я не имею права нарушать правила.

— Все срывается,— сказала чуть не плача невеста. — Вся жизнь!

Пауза.

— Вот что я вам посоветую,— тихо сказал регистратор,— поезжайте-ка вы сейчас в поселок Молодежный.

— А там?— поднялись будущие супруги.

— Там тоже загс. Но скажу вам по секрету, там вас оформят сегодня же. А я не могу: наш загс самый главный в районе, мы нарушать не можем...

Он и Она метнулись к двери.

— Спасибо вам, товарищ!

Был уже полдень. Надо спешить!

Дрожит дорога из райцентра. Тяжело ревут «мазы», мчатся трехтонки и полуторки, юркие газики бегают туда-сюда.

Дрожит дорога из райцентра. Как будто все шоферы засветло хотят вернуться домой, чтобы отдохнуть перед уборкой.

Будущие супруги «голосуют». Но не так-то просто остановить машину: то шофер вообще не обращает на них внимания, то рукой показывает, что ему — не прямо, ему сворачивать.

Они разломали пополам белую булку. Жуют. Он с досадой смотрит на часы: время идет, время идет!..

Из-за поворота выскочила трехтонка. На полном ходу проскочила мимо молодых. Затем, точно одумавшись, затормозила и окуталась пылью, парень с красивым наглым лицом открыл дверцу и встал на подножку.

— Эй, молодость! Куда вам?

— В Молодежный.

— Лезь... Не! В кузов! В кабине пассажиры.

Шофер обошел кругом машину. Пнул сапогом по заднему скату. Подмигнул ребятам наверху. Они улыбнулись. Он достал сигарету, закурил, спрятав сгоревшую спичку в коробок, деловито пощелкал пальцами:

— На одеколон сразу же... чтобы знать, как везти,— пояснил он и весело подмигнул...

Жених вытащил деньги из одного кармана, из другого и протянул их шоферу...

— Студенты, что ли? Сразу видно. Ну, садись на дно, чтобы видом не видать было. А то инспектор — и три месяца гайки крутить. Завтра, сами знаете, самый заработок начинается.

Он захлопнул дверцу, поправил перед зеркальцем кубанку, подмигнул себе и тронул машину. Рядом на сиденье, в мешке, визгливо похрюкивали поросята.

Грузовик идет лихо. В кузове неудобно — бросает в разные стороны. Со смехом наши герои отлетают друг от друга на ухабе. Потом тянут друг к другу руки. Плевать на инспектора! Встали в рост. Смотрят вперед. Ветер бросается им в лицо. Летят, как на крыльях. На ухабах — весело. На поворотах — страшно.

Пустынная дорога. На обочине стоит водовоз — машина, у которой вместо кузова цистерна. В моторе копается шофер — парнишка лет восемнадцати. Он вздыхает, зачем-то трет нос и щеки грязным кулаком.

Видно, в моторе он разбирается не очень.

Откуда-то издалека, нарастая, пополз ровный звук. Парнишка поднял голову. Машина!.. Ближе. Еще ближе.

Это был грузовик, в кузове которого, сидя спиной к спине, дремали будущие супруги.

Парнишка, стоя посреди дороги, махал руками.

Шофер в кубанке тормознул в последнее мгновение, чуть не задавив молоденького шофера. Ребята встали. Он обнимал Ее за плечо.

— Помогите, а?— сказал парнишка.

— У тебя курить есть?

— Некурящий... У меня с мотором что-то такое — не такое. Там, наверное, все очень просто. Один ваш взгляд... На бригаде ждут воду, а я здесь... время простаиваю...

Будущие супруги недовольно смотрели сверху. Им явно не хотелось задерживаться. День кончался.

Шофер в кубанке равнодушно слушал своего молодого коллегу, одной рукой поглаживая, почесывая сквозь мешок похрюкивающих поросят. Затем он открыл дверцу кабины.

Парнишка-водовоз побежал к своей машине. Он не заметил, что хозяин поросят пошел совсем не за ним. Он пошел взглянуть, не спустил ли задний скат его машины.

Водовоз обнаружил, что говорит сам с собой. Остановился. Побежал назад.

Нам видно издали, как он снова что-то горячо говорит шоферу в кубанке. Шофер в кубанке ответил что-то очень короткое и показал рукой на пассажиров в кузове.

Парнишка-водовоз сказал со злостью:

— Меня люди ждут, а вы... а у вас... Вы зачем сюда приехали?.. Гужеваться?.. Любовь крутить?..

— Ну ты! — грозно крикнул сверху жених, но невеста взяла его за рукав.

Шофер в кубанке заливисто и дробно рассмеялся, глядя на эту сцену.

Будущие супруги обескураженно слушали его неприятный глуповатый хохот, и было непонятно, что́ оскорбительнее: слова парнишки-водовоза или этот смех.

Все еще продолжая смеяться, шофер в кубанке влез в кабину и захлопнул дверцу.

Парнишка-водовоз с ужасом понял, что сейчас он снова останется один.

— Не бросайте меня... Я вас очень прошу,— молил неудачник, опять забежав перед грузовиком.

В ответ ему затарахтел мотор и завизжали из кабины поросята.

— Постойте, дядя!... Дядь, ведь шофер шоферу всегда на дороге...

— Ну какой ты шофер,— водитель сплюнул в окно, поправил, глядя в зеркальце, кубанку и тронул с места — парнишка-водовоз еле успел отскочить на обочину. Пассажиров в кузове сильно тряхнуло.

— Так ведь хлеб!— крикнул парнишка вслед машине.— Завтра уборка... а они там без воды!..—И, поняв, что его крики бесполезны, он тут же, без перехода, стал кричать другое: — У, шкуры!.. Шкуры!..

К глазам его подступили слезы. Он не стыдился их. Потому что рядом никого не было. Только хлеба без конца, молчаливые хлеба.

С набравшей скорость машины спрыгивают Он и Она.

Над мотором водовоза склонились две головы. Невеста грустно стояла рядом, держа в руках гаечные ключи... Она, конечно, ничего не понимала в моторе, и от этого ей было вдвойне тяжело.

— Дай! — сказал жених и, не поворачивая головы, протянул назад руку.

Она суетливо вложила в руку один из ключей. Но жених все так же, не оборачиваясь, сказал:

— Нет, маленький...

— Ага, маленький, самый маленький,— обернулся парнишка-водовоз.

Она быстро взяла обратно ключ и сунула вместо него другой, который просили.

— Хорошо,— сказал жених.

— Сейчас поедем,— весело сказал парнишка, опять обернувшись к невесте.

Она не выдержала и улыбнулась.

Но вот Она не улыбается. Потому что «сейчас» — это целый час. Потемнело. Присев на подножку машины, она старалась не думать, что уходит самый большой день в ее жизни. Парнишка-шофер держал в руках фонарик, освещая мотор. Наконец жених обернулся и сказал, виновато улыбаясь:

— Сейчас поедем.

Она кивнула ему в ответ и встала с подножки.

И вот они едут. Трое в кабине — счастливый парнишка-шофер и несчастливые жених и невеста.

—... А мне наш директор не доверяет хлеб возить! Ты, говорит, десятилетку окончил, образованный, про H_2O знаешь, тебя надо из общей массы выделить... Вот и вожу водичку, а мне бы хлеб!.. На элеватор!.. Ух, дал бы я жизни завтра!..

— Ты и сегодня даешь,— просто сказал жених.

— Как это?

— Без воды хлеба не бывает,— улыбнулась в свою очередь невеста.

— Это верно...— вздохнул парнишка,— а все-таки... хлеб... мечтаю!..

Будущие супруги улыбнулись, после чего некоторое время они ехали молча. Она уткнула нос в его плечо. Он, воспользовавшись тем, что Она прикрыла глаза, посмотрел на часы. Потом обнял ее.

Парнишка-шофер заметил это и, как бы что-то вспомнив, виновато спросил:

— А вы куда, собственно, ехали?

— Да теперь уж поздно... В загс...

— В за-аа-агс?.. Жениться?..

— А ты думал зачем?.. Не мотор же твой в загсе чинить!..

— Ой... люди!.. Да как же это «поздно»?.. Да не может этого быть!.. А ну, я вас сейчас отвезу. В Молодежный?.. Успеем!..

Водовоз въезжает в поселок. Здесь все еще только строится. Собственно, улицы еще нет, но уже посажены деревья. Машина лавирует между вагончиками, проезжает мимо комбайнов, их ремонтируют, «выслушивают» в последний раз. Вот здесь на стену вагончика вешают в сумерках газету «Физик на целине». Стоп!.. Приехали.

Жених и невеста спрыгнули на землю. Парнишка-водовоз помахал им рукой на прощание. И повернул назад. Ведь «там» люди ждали воду.

Будущие супруги остановились перед крепеньким деревянным вагончиком. Надпись: «Правило простое — ни минуты простоя». Если заглянуть влево, можно увидеть и другую надпись, помельче: «Загс»...

— Понятно,— сказала в вагончике девушка. — Вы нас извините за неторжественность.— Она прибрала со стола какие-то детали.— Вот годика через полтора...

— Нет! Нам нужно сейчас! У нас завтра уборка!

— У меня тоже завтра уборка, — сказала с улыбкой девушка и показала на висевший в углу на гвозде промасленный ватник.

— Я ж на самом деле трактор вожу... А в загсе так, по совместительству. По два часа в день дежурю. Сегодня в последний раз. Так что вам повезло. Девушка вытащила огромную канцелярскую книгу, сказала: — На целый год хватит... С вас пятнадцать рублей.

Вдруг девушка заметила, что с молодыми что-то неладно: расстроенные лица, шарят по карманам.

— Понимаете, деньги все уплыли,— сказал Он.

— Что же делать? — спросила невеста.

Девушка грустно улыбнулась:

— Поженить вас бесплатно?!

Но жених уже выскочил из вагончика. Мы видим, как он подбежал к группе ребят, которые в темноте читают газету «Физик

на целине». Что-то объясняет им, размахивая руками. Несколько человек куда-то побежали.

Бока палатки взгорбились. Видимо, там столпились студенты.

— А ну, ребята, им на счастье,— раздался призыв.

В центре стоит парень с аккордеоном. У него деловитое лицо. Ему дают деньги. Трешки, пятерки. Кто-то дал колос спелой ржи.

— Все, хватит,— сказал аккордеонист и протянул жениху деньги.

— Спасибо, ребята,— просто поблагодарил он.

Возле загса толпа студентов.

— Ну, что там?

— Хомут,— бросил мрачно парень, неподалеку мывший посуду.

— А ты откуда знаешь?

Парень смолчал.

Наконец двери вагончика отворились. В них показались сияющие молодожены. Парень с аккордеоном торжественно и безошибочно заиграл одним пальцем «Свадебный марш» Мендельсона. Ребята и девушки с улыбкой смотрят на молодоженов, окружили их. Худой высокий парень, тот, который «знает», что такое «хомут», принес откуда-то ведро.

— Кумыс,— коротко сказал он,— это вам вместо шампанского.

— Наш повар,— объяснили молодым.— Так называемый «Жиртрест», «Мясокомбинат», «Промсосиска».

— Неправда,— сказал серьезно парень, отходя.— Я не «Промсосиска». Я — «Промкаша».

Все засмеялись. И не потому, что он — «Промкаша», а просто было необыкновенно хорошо. А когда смех умолк, в неловкой тишине кто-то просто сказал:

— Горько!

На этот невидимый нам поцелуй смотрели по-разному: с детским восторгом, снисходительно, зажмурившись, раскрыв рот, откуда-то из-за плеч, поверх голов... И только повар сидел в стороне, мыл чашки и смотрел так, что было ясно: ему больно видеть чужое счастье. Больно, потому что он знал что-то горькое о жизни.

— Нам пора,— заторопились молодые.

— Куда же вы?

— Ночь!

— Попутных машин нет и не будет!

— Оставайтесь до завтра.

— Дойдем пешком. Всего... тридцать километров! У нас завтра уборка.

На окраине поселка толпа провожающих остановилась. Молодожены помахали им на прощание. И еще долго стояли физики и смотрели вслед самым счастливым людям на земле.

А они шли в ночи, взявшись за руки. Ночь рассыпала по небу сахаринки звезд. И, казалось, нет в мире никого — только они и хлеб. Справа, слева, позади, впереди... Они шли, взявшись за руки.

Где-то в пути прямо на дороге начертали слово, без которого нет жизни нигде.

Брызнуло из бункера комбайна первое зерно.

Сыплется из кузова машины золотой зернопад.

Хлеб! Пошел хлеб!

Ползет трактор, ведомый бородатым студентом.

Вот где пригодилась сила гиревика — на току!

Взмах исполина деревянной лопатой.

Девчонки работают копнильщицами. Солома в глаза, в уши, за пазуху.

Отдает на бегу приказания Николай, бригадир и «человек».

Возле зернопульта — Она. Струя чистого зерна образует бурт. Он разгружает зерно с машины. Сверкает на солнце золотой хлеб. Сбрасывают телогрейки ребята.

Пить! И снова за работу!

Мчит по дороге грузовик. В кузове зерно. В кабине наш знакомый шофер, отвозивший ребят в райцентр. Мчит машина. Вдруг останавливается. Шофер открыл дверцу, встал одной ногой на ступеньку, прочитал на дороге: ЛЮБЛЮ... Улыбается.

И осторожно объезжает слово. За ним объезжают драгоценное слово и другие машины, целая колонна.

Это первый хлеб на элеватор.

Диктор. *Пройдут дни, прольются дожди, много хлеба провезут по дороге, сотрется слово, но всегда будут объезжать это место, как будто здесь стоит памятник.*

Проедет шофер — улыбнется, посмотрят новоселы — удивятся: странно — степь такая ровная, а дорога — в изгиб...

Ну, а старожилы расскажут им невыдуманную историю о влюбленных в телогрейках.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ

Уроки «Шумного дня»

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Мы часто вспоминаем эту пушкинскую мысль, справедливо относя ее не только к «драматическому писателю», но и к любому художнику. Гораздо реже, однако, мы практически пользуемся ею.

Каковы те «законы», которыми руководствовались в своей работе создатели фильма «Шумный день»?* Оговорив во вступительных титрах, что фильм создан «по мотивам комедии В. Розова «В поисках радости», но не упомянув вместе с тем, что основой для создания картины послужил спектакль Центрального детского театра, режиссеры Георгий Натансон и Анатолий Эфрос предлагают тем самым судить их работу по законам кинематографа, без всяких скидок на экранизацию. И в то же время театральное происхождение фильма столь очевидно, чисто кинематографические просчеты его так бросаются в глаза, что критик, вознамерившийся доказывать на материале этой картины, что у театрального искусства свои законы, а у кинематографа — свои, неизбежно рискует попасть в положение человека, ломящегося в открытые двери.

Около года тому назад в журнале «Искусство кино» была напечатана статья режиссера А. Эфроса — постановщика спектакля Центрального детского театра «В поисках радости» и одного из создателей фильма «Шумный день». Статья называлась «Я остаюсь в театре». Очень соблазнительно было бы, конечно, «обыграть» это неосторожное название и поиронизировать над тем, что один из вернейших рыцарей Талии и Мельпомены пришел-таки на поклон к десятой музе. Или, наоборот, позлословить насчет того, что и придя в кино, режиссер «остался в театре», не сумев создать истинно кинематографического произведения. Не будем, однако, ни иронизировать, ни злословить, отнесемся к работе Г. Натансона и А. Эфроса серьезно, как она того и заслуживает. Попытаемся понять, почему, несмотря на всю «незаконность» своего кинематографического происхождения, фильм пользуется заслуженным успехом.

Решающей причиной удачи фильма стала, конечно, его драматургия, то, что во вступительных титрах названо: «Сценарий Виктора Розова», но что является, по существу, слегка сокращенным вариантом театральной пьесы. Высокий нравственный урок, содержащийся в ней, не облечен в дидактическую сухую форму, а получил свое воплощение в полнокровных и ярких образах. Конфликт произведения — это конфликт между двумя формами отношения к жизни: потребительским и активно-творческим. События, происшедшие в течение одного «шумного дня» в простой московской семье Савиных, носят как будто бы «камерный» характер. Но это лишь внешне. За кажущейся «негромкостью» творческой манеры Виктора Розова таится внутренняя страстность художника-гражданина, который решает в своем произведении проблемы нравственного порядка, проблемы воспитания человека новой, коммунистической морали.

Впрочем, едва ли стоит подробно говорить о высоких достоинствах розовской пьесы: они общеизвестны. Вспомним, однако, что немало отличных пьес, послуживших в свое время основой для создания так называемых фильмов-спектаклей, «не звучали» на экране, теряли на нем все свои достоинства.

Скрытая, потенциальная кинематографичность пьесы Розова заключается, мне кажется, в том, что при всей, казалось бы, традиционности ее построения она удивительно современна, современна не только по содержанию, не только по заложенным в ней идеям, но и по своей драматургической форме. Кем-то уже было замечено, что кинематограф переживает сейчас, условно говоря, свой «чеховский» период. Тончайший анализ

* Автор сценария В. Розов. Режиссеры Г. Натансон, А. Эфрос. Оператор В. Домбровский. Художник М. Курилко. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор Н. Кропотов. „Мосфильм", 1960.

тончайших побуждений человеческой души, то, что вчера лежало, казалось бы, за пределами возможностей кинематографа, становится сегодня предметом внимания самого молодого из искусств. Нечего и говорить, что кинематограф нисколько не утрачивает при этом своей специфики (хотя она обретает во многом новое качество), сохраняет именно ему присущие способы выразительности (хотя и отказывается от ряда устаревших приемов, обретая новые).

Театральную пьесу от сценария отличает, помимо всего прочего, и то, что если первая заведомо рассчитана на возможность ее многократного и разнообразного сценического истолкования, то сценарий предполагает единственное, неповторимое и, желательно, наилучшее его решение. Бывает, правда, что и театральная пьеса получает настолько глубокое, настолько точное, настолько совершенное (для своего времени) решение, что оно представляется единственно возможным. Так произошло когда-то с постановками чеховских пьес в Художественном театре, горьковского «Булычова» в театре Вахтангова; так произошло и с недавними постановками пьес Виктора Розова в Центральном детском театре.

Максимальная чуткость к авторскому замыслу, умение выявить его во всей полноте — одна из важнейших причин удачи фильма «Шумный день». Любопытно сравнить с этой точки зрения картину, поставленную Г. Натансоном и А. Эфросом, с фильмом М. Калатозова «Летят журавли», созданным также на основе пьесы В. Розова. (Полагаю, что среди читателей не найдется ни одного, кто заподозрит меня в том, что я вознамерился в какой бы то ни было мере сравнивать скромную удачу начинающих свой путь в киноискусстве режиссеров с грандиозным успехом произведения, ставшего уже классическим.) Совершенство кинематографической формы «Журавлей» в самой малой степени было предопределено их драматургической основой. И произошло это, разумеется, вовсе не из-за неполноценности последней, а потому, что режиссер и оператор решили фильм вне его авторского замысла, стали, по существу, его единственными авторами. Едва ли кто-либо скажет о «Журавлях»: «Фильм Розова и Калатозова», так же, как едва ли кто-нибудь назовет, скажем, «Мечту» или «Коммуниста» работой соответственно Ромма или Райзмана, не добавив обязательно и в том и в другом случае: «... и Габриловича».

О «Шумном дне» прежде всего хочется сказать: «Фильм Розова». Картина эта в гораздо большей степени, чем «Летят журавли», доказывает кинематографичность (скрытую кинематографичность) дарования Виктора Розова, и надо полагать, что правильный путь экранного воплощения его последующих работ будет лежать где-то посередине между



«ШУМНЫЙ ДЕНЬ»

ошеломляющим буйством кинематографических красок «Журавлей» и кинематографической непритязательностью «Шумного дня».

И еще на один вывод наталкивает сопоставление этих двух картин. Актерские работы в «Журавлях» (речь идет не о степени их удачи) существуют словно бы каждая сама по себе. В фильме нет того, что именуется старым добрым словом «ансамбль»; люди, населяющие его, — чужие друг другу; ощущение такое, что знакомы между собой не они, а лишь актеры, исполняющие их роли. Исключение составляет только центральная пара: Борис — А. Баталов и Вероника — Т. Самойлова, но и это исключение лишь подчеркивает то обстоятельство, что характеры и судьбы остальных персонажей разработаны приблизительно, эскизно. А ведь в пьесе «Вечно живые», послужившей основой для сценария фильма, характеры всех персонажей были выписаны тщательно и глубоко, каждый из них был неповторим и интересен.

По крепчайшей спаянности ансамбля, по мастерству исполнения каждой, даже незначительной роли работа Натансона и Эфроса заслуживает высокой оценки. (Театральная первооснова фильма имела в данном случае серьезное, но не решающее значение: на исполнение четырех важнейших ролей были приглашены актеры другого театра, сумевшие на редкость органично войти в ансамбль.)

«В главной роли Олег Табаков», — сообщали рекламные афиши. Тот, кто видел спектакль ЦДТ, вспомнит, что роль, исполняемая в фильме Табаковым (в театре ее играл другой актер), воспринималась как одна из центральных, но отнюдь не центральная. В фильме она действительно стала таковой. Олег Табаков исполняет эту роль с абсолютной творческой свободой, с высоким мастерством

перевоплощения. Вспомним, что за несколько месяцев до выхода на экраны «Шумного дня» зрители видели Табакова в фильме «Испытательный срок», где он столь же блистательно воплотил совершенно иной человеческий характер. Есть актеры, и хорошие актеры, которые словно бы натягивают на себя характерность. Олег Табаков не принадлежит к их числу. Он обладает счастливым умением внутренне переключать себя на особый, присущий только данному, конкретному персонажу ритм жизни. Героев «Шумного дня» и «Испытательного срока» роднит только то, что они оба молоды и нравственно чисты. У Табакова-художника есть своя тема в искусстве, и там, где его личная тема «ложится» на общую тему произведения, как это произошло в «Испытательном сроке» и «Шумном дне», успех его особенно значителен.

Фильм богат актерскими удачами. Не будем перечислять их все, заметим лишь, что кинематографическая выразительность образов, созданных актерами Центрального детского театра и театра-студии «Современник», не представляется нам случайной. Творческому облику этих коллективов свойственно «чеховское», «мхатовское» начало, которое во многом определяет собой и стилистику современного кинематографа. Недаром много и успешно работают последнее время в кино актеры театра-студии «Современник»: Олег Табаков, Олег Ефремов, Лев Круглый, Нина Архангельская, Михаил Козаков и другие.

Я начал статью с того, что «вынес за скобки» те кинематографические просчеты, которые проистекают из самого факта экранизации (не будем бояться этого слова) спектакля ЦДТ. «Ради популяризации какого-либо спектакля его, вероятно, можно и нужно снимать на пленку», — писал Анатолий Эфрос в упомянутой выше статье. Было бы, однако, несправедливо отнестись к его и Георгия Натансона работе, как к простому воспроизведению театрального спектакля. Речь идет, разумеется, не о том, что в ряде мест изменены мизансцены и действующие лица показаны в отдельных случаях за пределами той комнаты, тремя стенами которой была ограничена их сценическая жизнь. Все это не более, чем попытка хоть в чем-то приспособить произведение, созданное для сцены, к условиям экрана. Гораздо интереснее поговорить о том, как пользуются режиссеры целым рядом специфических киносредств, ибо, как это ни странно, именно на этом пути и подстерегали их наиболее существенные, с нашей точки зрения, потери — потери, которых можно было избежать.

«... В фильме, — пишет А. Эфрос в той же статье, — ... нам покажут и улицу, по которой прошел герой, и землю, на которую ступила его нога. И мы разглядим его лицо возможно лучше, чем если бы сидели в театре на галерке. Возможно, все это будет даже очень хорошо, но дело в том, что это будет совсем другое».

Анатолий Эфрос и Георгий Натансон действительно показывают нам и улицу, по которой проходят их герои, и — во всех подробностях — квартиру, в которой они живут. Мы и впрямь видим на крупных планах лица героев лучше, чем если бы сидели в театре. Не всегда, правда, это «совсем другое» и, к сожалению, не всегда это «очень хорошо».

Вспомним, как великолепно была воссоздана на сцене ЦДТ квартира Савиных. Мы видели только одну комнату, но угадывали за нею не только всю квартиру, но и весь этот старый, добротный и милый московский дом. Комната была, что называется, «обжита», и оттого так нелепо и угрожающе выглядела загромоздившая ее Леночкина мебель. На экране мы увидели квартиру во всех подробностях, побывали и в других комнатах, заглянули в прихожую и на кухню, прильнули даже на мгновение вместе с Олегом к замочной скважине. Но, разглядев все по отдельности, мы так и не увидели квартиры целиком, не поняли, какая же она. У нас не возникло, если можно так выразиться, «образа квартиры». И дело тут даже не столько в том, что режиссеры злоупотребляют крупными и средними планами в ущерб общим, как в недостаточно точном отборе изобразительных деталей. «Кинематографическая натуральность и достоверность», о которых пишет в своей статье А. Эфрос, нисколько не отрицают образной обобщенности, поднимающейся порой до символа. (Видевшие картину Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» надолго запомнили, вероятно, пугающе огромную, при всей ее достоверности, квартиру-тюрьму, где живет маленький приятель Антуана.)

Такая же потеря общего за счет частностей происходит порой и в нашем восприятии актерских работ (что совсем обидно, ибо сами по себе они, как я уже говорил, чрезвычайно интересны). Вспомним эпизод, где молчаливый и застенчивый Геннадий вдруг, на одном дыхании, признается в любви Тане. Л. Круглый, исполняющий роль Геннадия, великолепно начинает этот монолог. На наших глазах происходит самое драгоценное, что только может быть в актерском творчестве, — свободное рождение мысли: мы, не отрываясь, глядим в полное сдерживаемой страсти лицо Геннадия, вслушиваемся в его глуховатый, ровный, почти без интонаций голос, мы не только понимаем, мы видим, какая буря чувств скрыта за его внешней скованностью. И вдруг режиссеры вперебивку показывают нам лицо слушающей Тани. И мгновенно рвется та ниточка сопереживания, которая только что связала нас с Геннадием. Нас лишили дополнительной радости видеть не только результат творчества актера, но и сам

процесс этого творчества. А ведь широкий экран давал возможность и для иного решения этого эпизода — единым, крупным монтажным куском,— даже если режиссеры и сочли нужным показать нам в этот момент Таню. Традиционная «кинематографичность» решения, найденного режиссерами, в данном случае «не сработала».

Не сработала она, но*уже по иной причине, и в кульминационном моменте фильма, когда Олег в отчаянном и вдохновенном порыве рубит отцовской саблей Леночкину мебель, олицетворяющую для него ненавистный ему мещанский «тихий уют». В театральном решении этого эпизода режиссеров никак не обвинишь: взмахнувший саблей Олег снят в неожиданно остром ракурсе — снизу, а по бокам кадра, ближе к зрителю и спиной к нему — две фигуры, преградившие Олегу дорогу. Олег словно бы бросается на них сверху вниз, прорываясь через них. Достоверно? Да. Кинематографично? Безусловно. Выразительно? С формальной точки зрения — да, а по-существу — нет, ибо одна из загородивших ему дорогу фигур — это его мать, которая, как и он, ненавидит обволакивающую слабые души паутину мещанского уюта. Если иметь в виду житейскую достоверность,то она,конечно, попытается остановить Олега, но по сквозному действию — она вместе с ним.

Таковы уроки фильма «Шумный день». Они интересны и поучительны. Работа начинающих кинорежиссеров оказалась внезапно как бы пробным камнем если не для решения, то, во всяком случае,



«ШУМНЫЙ ДЕНЬ»

для постановки ряда вопросов, волнующих сегодня деятелей театра и кинематографа: таких, как вопросы современности стиля, взаимовлияния театра и кино, кинематографичности подлинной и кинематографичности мнимой, соотношения драматургической первоосновы фильма с ее режиссерским воплощением. Фильм не претендует на решение этих вопросов, да и едва ли они требуют категорического, годного на все случаи жизни ответа. И самый, быть может, полезный урок заключается в кажущейся «неправомерности» успеха фильма. Нет ничего губительнее, чем подходить к искусству с застывшими, сконструированными раз и навсегда шаблонами и мерками.

Ан. ВИКТОРОВ

Хоттабыч или Леший?

Наконец и мультипликация обратилась к долго ожидающей ее антирелигиозной теме. Авторы кукольного фильма «Конец черной топи» *, напоминающего по своей сюжетике известную сказочную повесть о старике Хоттабыче, столкнули в комедийной форме «нечистую силу» с жизнью в ее современных проявлениях.

В книге Хоттабыча вызвало из бутылки к жизни вмешательство современности в лице пионера Вольки. В фильме пассивных духов леса вызывает к деятельности шум реактивного самолета и полет спутника.

* Автор сценария А. Снесарев. Режиссер В. Дегтярев. Оператор Г. Каменецкий. Художник В. Данилевич. Композитор В. Соловьев-Седой. ,,Союзмультфильм'', 1960.

Итак, Баба-Яга, Леший и Водяной столкнулись с сегодняшним днем. Трудно пришлось им. Но в этих трудностях, в этом конфликте наметились интересные пути, вполне сказочные и в то же время реальные. Хоттабычу тоже было трудно, но он оставался верным себе. Хоттабыч пытался утвердиться в нашем мире, одержать победу над ним. Такая версия давала простор для развития комедийной ситуации, но была маловероятна. «Нечистая сила» умнее Хоттабыча. Ее тревожит вмешательство жизни. В противоположность старому джину она замечает ее, но не стремится переосмыслить, чтобы удержаться в своем сказочном естестве. Живое любопытство к тому, что происходит в нашем мире, проявляется



«КОНЕЦ ЧЕРНОЙ ТОПИ»

и у Бабы-Яги, и у Лешего, и у Водяного. Но если Хоттабыч активно стремится доказать неверящим свою мощь и реальность, то в фильме Баба-Яга бежит от детей, бежит в свою глушь и топь, чтобы там схоронить себя навеки от глаз людских. Леший, услышав из окна деревенского клуба слова лектора: «Нечистая сила — это предрассудок» — и разуверившись в своем собственном существовании, уходит в лес. Но тяга хоть к какой-нибудь жизни, да и к людям предопределяет его встречу с землемером, едущим на Черную топь, чтобы построить там дом отдыха. И тут проявляется правильно угаданный авторами ход. Народные сказочные персонажи, духи леса и воды, не могут просто исчезнуть. Они должны найти свое новое место и новую форму существования. И они ее находят. По совету колхозника, который уже не боится их, они уходят в сказку. В данном случае под понятием «сказка» подразумевается уход от условной реальности фильма в безусловную реальность книги, безусловную потому, что там персонажи фильма будут на месте, а в жизни, как убедительно говорит это фильм, им места нет.

Так в картине перекликаются сказка и реальность, привнесенная в фильм жизнью. В этой ситуации мы не только следим за судьбой героев, а благодаря реальности этой судьбы присутствуем, с одной стороны, на смерти суеверия, а с другой стороны — на рождении новой народной сказки, традиционной и современной одновременно.

Такова логическая сторона сюжета, свидетельствующая об интересном авторском замысле, но к иным выводам приходишь, когда рассматриваешь фильм с точки зрения воплощения этого замысла, с точки зрения его художественности. Тут приходится с сожалением отметить, что в узловых моментах картины постановщики проявляют совершенно неоправданную робость.

Робость эта чувствуется в сценах столкновения «нечистой силы» с живыми людьми. Здесь, словно боясь обнаружить свои более реальные «очеловеченные» черты, сказочные персонажи каждый раз как-то страшатся столкновения с человеком. Так, Баба-Яга убегает от детей в первый же момент встречи с ними. Леший, столкнувшись на шоссе с автомашиной, тоже бежит от нее в лес.

Стремление к логике в данном случае подавляет художественную сторону. А ведь взять, к примеру, тему «Лектор и Леший»! Какое уже само по себе смешное сопоставление! Сколько яркого, образного, сатирического можно было бы извлечь из него! Таким образом, упрощение художественной задачи обедняет замысел, ибо не исчерпывает всей значительности ситуации. Вот тут-то и становится понятным, почему в повести-сказке Хоттабыч, несмотря на свои недостатки, более значительная фигура. Ведь он всегда идет навстречу ситуации. Он стремится извлечь из нее все, что только может помочь выявлению его реальных черт. И при этом у читателя не зарождается и тени сомнения в мифичности его существования. Это следствие художественности образа. Поэтому, сопоставляя эти два сюжета, можно сказать, что если у Хоттабыча художественная сторона побеждает логику положений и характера, то в «Конце Черной топи» авторы, стремясь к безукоризненной, а вернее сказать, к примитивной логике фильма, обеднили его художественную сторону. А жаль! Думается, что бóльшая смелость и действия без ненужной оглядки могли бы сделать из этой темы фильм, достойный лучших образцов, которые когда-либо выпускала студия.

Надо сказать, что этот упрек менее всего относится к автору сценария. Принятый к постановке сценарий не имел большинства слабостей из тех, которые имеет фильм. Снова приходится помянуть недобрым словом старой памяти разговор об уважении к литературному сценарию. Он все еще живет среди нас, этот разговор, хотя давно бы ему уйти, как лешему, в старую забытую сказку...

Зато образы кукольных персонажей решены художником В. Данилевичем оригинально и ярко. Так, сказочна и в то же время совершенно реальна Баба-Яга. Водяной—это нечто среднее между лягуш-

«КОНЕЦ ЧЕРНОЙ ТОПИ»



кой и обыкновенным водяным пузырьком, а Леший — просто кусок темной коры с сучками-руками и сучками-ногами, обутыми в лапти. Это настоящие духи русского леса, созданные народной фантазией. Они совершенно народны по своему человеческому облику и в то же время благодаря хорошим кукловодам очень выразительны и экспрессивны. Их уютный облик — старых «берестяных» мужичков и баб — вместе с мягкой юмористической трактовкой сюжета помогает созданию в фильме какого-то хорошего, теплого тона. Итак, от фильма остается впечатление очень современной и нужной народной сказки, но еще не развитой до полного проявления всех богатых возможностей, которые в ней заложены.

Ну вот, по существу, мы и ответили на заданный в заголовке этой статьи вопрос: Хоттабыч или Леший, художественность или логика преобладает в фильме?

Действовать в угоду примитивной логичности — значит бояться художественного богатства, значит тяготеть к схеме. Потому-то так и близок читателям старик Хоттабыч, что его образ художественно богат, смел и разнообразен. Сказать иначе, эта близость отнюдь не результат того, что старый джин творил чудеса и показывал свое могущество, а того, что он был живым человеком в разнообразном его проявлении. Жаль, что на сей раз упущены авторами представленные в сценарии возможности показать так и старого Лешего. А ведь он мог бы быть живее Хоттабыча, поскольку контраст между сказочной русской стариной и сегодняшним днем, по существу, не слабее, чем контраст между Древней Аравией и современной Россией.

Е. РЯБЧИКОВ

Об этом спорят зрители...

Человек и прогресс...
Человек и наука...
Человек и техника...
Человек и автоматика...
Человек и атомный век...
Человек и ракета...
Человек и...

Короче говоря, каково место Человека на Земле? Как ему жить среди машин, автоматов и атомных взрывов? Каково его будущее? В чем его счастье?..

На все эти жгучие вопросы современности, которые так волнуют человечество, пыталась ответить еще Всемирная выставка в Брюсселе. Там «театром боевых действий» стал Королевский парк, где предстали два мира, две социальные системы — социализм и капитализм. Серебристые и золоченые, стеклянные и бетонные, стальные и нейлоновые павильоны стали в ожесточенной схватке идей не просто павильонами, а настоящими бастионами, и каждый павильон «стрелял», каждый павильон занимал свое место в борьбе.

Идеологи капитализма не пожалели средств и сил на то, чтобы так представить миру капиталистический образ жизни и идеалы буржуазии, чтобы люди поверили в эти идеалы, приняли бы их, стали бы поборниками «западного образа жизни». Лучшие архитекторы и режиссеры, публицисты и художники, скульпторы и музыканты занимались позолотой, нарумяниванием и припудриванием лика его препохабия капитализма. Но, как ни изощрялись модные художники и архитекторы, композиторы и писатели, им не удалось скрыть за внешней мишурой, забавными пустяками, роскошью и крикливой модой язвы капитализма, его смердящий дух, не удалось им и ответить на вопрос, что же делать человеку, если его гонит, порабощает робот-автомат, если машина лишает человека работы, лишает его жизни...

Я видел тысячи и тысячи людей, растерянно смотревших на привезенных с берегов Конго черных людей — конголезцев, помещенных, как живые манекены, за стеклом. Бельгийские работорговцы XX века хотели показать, что людям черной кожи будто бы хорошо живется в Бельгийском Конго, но сами живые манекены, эти запуганные дети и их запуганные родители, свидетельствовали об ином — каждый видел горе и страдания, и каждый честный человек преисполнялся чувством ненависти и презрения к колонизаторам.

У французского павильона я встретил советского публициста Александра Михалевича. Он стоял перед бронзовой скульптурой длинного, худющего, издерганного и запуганного человечка.

— Какой смысл в этой фигуре? — спросили ее автора господина Жилле. И он ответил:

— Я хотел изобразить Дон-Кихота двадцатого столетия. Человек-романтик попал в мир машин, автоматов, и ему нет места в этом мире. Он хороший, добрый, но он — чужой. Разве это не символ нашего времени?

Было что-то трагическое и до слез жалкое в бронзовой фигуре, затерянной в шумной толпе, окруженной станками, быстропечатающими типографскими машинами, моделями ракет и самолетов. Он стоял, худой, отрешенный и забитый, и уныло смотрел на толпу, на людей, которые, по мысли господина Жилле, и есть донкихоты.

Но, может быть, прав господин Жилле? И все эти люди, что пришли и приехали со всех концов земли на выставку, и есть однотипные донкихоты?

Я посмотрел на кряжистого рабочего-француза с автомобильного завода Рено — это был сильный, веселый человек с мускулистыми руками, красными губами, над которыми чуть серебрились коротко остриженные усы; на его большой голове алел какой-то странный тюрбан, который француз носил с явной лихостью. Вот он бросил взгляд на ярко окрашенный автомат, представленный в павильоне, и нахмурился. Глаза его сощурились, по скулам пробежали тугие желваки. Сосед его, шустрый, искрящийся весельем итальянец, забавно вонзивший красное перо в свой зеленый берет, даже присвистнул, когда увидел автомат. И он посуровел, и его глаза стали холодными и злыми.

Я разговорился с рабочими и узнал, что они просто-напросто ненавидят автоматизацию и механизацию: для них это горе, постоянная угроза лишиться работы, остаться без куска хлеба.

А когда рабочие услыхали о разработанных проектах автоматических заводов, то лица их стали совсем серыми — они, очевидно, представили себе, что произойдет с ними и с их товарищами, когда будет пущен такой завод-автомат: безработица, голод, беда...

В условиях капитализма высшее достижение науки и техники становится враждебным людям труда, ибо это достижение лишает трудового человека работы, жизни.

Но были ли похожи француз и итальянец на жалкого, забитого, потерявшего веру в будущее Дон-Кихота, изваянного господином Жилле? Нет, рабочие, с которыми я познакомился, сжимали кулаки и отпускали такие словечки в адрес тех, кто попытается заменить их роботами, что я понял: эти люди способны бороться за свое счастье.

Но где же оно, это счастье? И вообще возможно ли, чтобы в мучительно сложный и трудный наш атомный век человек смог обрести свое счастье? Господин Жилле своей скульптурой ответил вполне определенно — нет, человек не найдет своего счастья, он подавлен техническими достижениями, он живет под угрозой атомного уничтожения, он слаб, хил и беспомощен. О том же уныло и мрачно вещала заупокойная музыка в бетонном капище-павильоне, созданном Ле Корбюзье...

Я видел, с каким вниманием всматривался в бронзовое тельце Дон-Кихота и вслушивался в зловещую музыку наш советский публицист Александр Михалевич, — это было напряженное исследование исключительно важного социального явления, это был поиск и труд писателя-ученого, встретившегося в жизни с фактами, которые требовали немедленного осмысливания.

Очевидно, тогда-то и родилась тема его будущего фильма, ныне уже прошедшего по стране, — «Об этом спорят в мире». Я убежден, что именно там, в Брюсселе, где зримо произошло столкновение двух миров, двух социальных систем, столь по-разному решающих проблему «человек и прогресс», а точнее — «человек и счастье», Александр Михалевич и задумал свое большое киноповествование о том, что находится сейчас в центре внимания миллионов людей.

Публицист видел, как механизация и автоматизация становятся ненавистными людям труда в капиталистическом мире, как достижения науки и техники умерщвляют творческий порыв рабочего, превращают его в придаток к стальному роботу; с другой стороны, Александр Михалевич не день и не два наблюдал за тем, как тысячи — нет, не тысячи, а миллионы людей с чувством благоговения входили в «хрустальный дворец» — в павильон Советского Союза. Перед ними раскрывалось поистине самое чудесное чудо, они как бы оказывались в сказке, и эта сказка пленяла их воображение, захватывала их внимание, пробуждала светлое ощущение близкого, вполне реального счастья. Оказывается, не ради наживы и прибыли, не ради меркантильных расчетов жадных и хищных властьимущих, а во имя человека и для человека преграждают могучими плотинами полноводные реки в Советском Союзе, для человека и во имя его будущего воздвигают самые большие доменные печи и прорубают в тайге трассы железных дорог, поднимают целину и орошают пустыни. Оказывается, для человека, во имя его счастья запускают в СССР звездные корабли, отправляется в трудный рейс сквозь льды Арктики первый в мире атомный ледокол «Ленин», строятся мощные тепловые, гидравлические и атомные электрические станции. И, что особенно было удивительно для всех, кто посещал советский павильон, — в Советском Союзе создают автоматические цехи и заводы, проводят

массовую механизацию, и от этого в стране нет безработицы, тысячи людей не страдают и не смотрят злыми глазами на роботов, не грозятся сломать их и превратить в прах. Более того, советские рабочие сами проводят автоматизацию и механизацию, сами вводят новшества, создают автоматические цехи и заводы. И это сокращает их рабочий день, облегчает условия работы, повышает производительность труда.

Я понимаю Александра Михалевича — этот активный, остро чувствующий все новое писатель, конечно, не мог молчать, не мог пройти мимо того, что волнует человечество, что вызывает самые острые и ожесточенные дискуссии, что требует вмешательства. И он взялся за перо сценариста, решив, что самый массовый вид искусства — кинематограф — позволит наиболее полно и ярко поведать людям о том, что в капиталистическом обществе прогресс несет людям горе, а в стране социализма — счастье.

Фильм, о котором идет речь, — «Об этом спорят в мире» — создан на Киевской студии научно-популярных фильмов (постановщик К. Лундышев, операторы Л. Прядкин, А. Преображенский, П. Горбенко). Главное достоинство картины — она будит живую мысль, вводит зрителя в круг тех мучительных проблем, которые давно сняты самой жизнью в нашей стране, но существуют в мире капитала. Она заставляет зрителя размышлять над положением трудового человека в капиталистическом обществе и с особой силой испытывать радость и гордость за свою страну, за советский народ, за самого себя.

Смотришь в зал во время демонстрации картины и видишь — среди зрителей нет равнодушных, фильм захватывает, он не позволяет быть безучастным. Это означает, что в сознание миллионов людей брошены зерна правды, зерна интереса к общественным и политическим явлениям современности.

Мы видим и Дон-Кихота господина Жилле, видим его тощие плечи, длинные ноги, несуразное туловище, отпечаток горя на его искаженном лице. Но мы тут же видим и монумент Прометею, установленный на высокой круглой колонне в Днепродзержинске. Обрывки разорванных цепей на освобожденных руках, поверженный орел под ногами раскованного Прометея... — Вот два символа, два образа, раскрывающие очень многое в положении человека при капитализме и при социализме.

Это желание образно и ярко показать отношение двух миров к человеку является драгоценной публицистической чертой постановщиков фильма. Они смело вводят хорошо известные кадры из художественного фильма Чарли Чаплина «Новые времена»: Чарли-рабочий стоит у конвейера и, замученный бешеным ритмом, однообразным движением, безысходностью своего положения, отрывается от конвейера, бежит от машинного потока, но автоматически продолжает все еще действовать своими гаечными ключами. В данном случае образ, созданный Чаплином, так точно и правдиво передающий положение рабочего на конвейерной капиталистической каторге, органически входит в художественную ткань публицистического повествования.

Но, как бы ни были высоки достоинства анализируемого нами фильма, радующего зрителей своей философской глубиной, приходится все же говорить и о его недостатках.

Рассчитывая главным образом в создании публицистического фильма на страстную, полемическую мысль, взволнованное слово, Александр Михалевич не учел, что они могут быть основой и романа, и повести, и рассказа, и поэмы, если говорить о литературе, или киноочерка, киноповести, кинопоэмы — в применении к киноискусству. Но кинопублицистика помимо страстного звучания слова, яркой мысли так же нуждается и в четкой конструкции, в сюжете, в формальном выражении содержания, как и любой другой жанр.

Невнимательное отношение к форме привело в данном случае к тому, что очень интересно задуманное произведение стало композиционно рыхлым, причем порой даже возникает такая горькая мысль — а заметит ли зритель, если киномеханик по ошибке поставит в проектор вместо третьей части пятую? Думаю, что подобная перестановка прошла бы незаметно... Зато очень заметно, что фильм имеет несколько концов, что он растянут, лишен той необходимой лаконичности, на которой так мудро настаивал С. Эйзенштейн. Разочаровывают и чрезмерно представленные синхронные выступления — они явно инсценированы, или, как говорят, «поставлены».

Александр Михалевич не сразу решился реализовать свой сценарий на студии научно-популярных фильмов. Он мучительно спорил сам с собой — где осуществить ему свой замысел, где смогут наиболее полно выразить публицистическую суть его произведения? Этот спор публициста-писателя А. Михалевича с кинодеятелем А. Михалевичем говорит о многом. Кто должен заниматься публицистикой? Только ли работники документального кино? Или все деятели киноискусства?

Что говорить, еще бытует неправильное и вредное представление о том, что-де работники научно-популярной кинематографии не должны заниматься публицистикой, что их дело — «железо». Этот укоренившийся кое-где взгляд, очевидно, и пугал

А. Михалевича, заставлял его терзаться, думать, как же поступить со своим детищем.

Документальный кинематограф создал за последнее время немало больших, волнующих публицистических произведений: «Повесть о нефтяниках Каспия», «XX век», «Великий перелом», «Шагай, семилетка!», «Встреча с Францией», «День нашей жизни», «Незабываемые годы», «Всегда с народом» и многие, многие другие. Можно уже говорить и изучать антологию публицистических произведений документального кинематографа, раскрывшего своими жанровыми средствами историю эпохи строительства социализма и эпохи строительства коммунизма. Отдай Александр Михалевич свой сценарий мастерам кинопублицистики — и, возможно, родился бы во всех отношениях превосходный фильм. Но Александр Михалевич поступил как мужественный человек: он отдал свой сценарий деятелям научно-популярного кинематографа, мне кажется, с той целью, чтобы пробудить в них желание заниматься кинопублицистикой в сфере своей тематики.

Публицистический сценарий неизбежно столкнулся с большими трудностями, проистекающими из сложившихся традиций научно-популярного кинематографа, отсутствия мастерства и нужного опыта в этом жанре. Последствия этого столкновения очевидны — они проявлены в недостатках картины, в ее композиционной рыхлости, в растянутости, отсутствии выразительного лаконизма, неумении найти точные, убедительные кадры, показывающие безысходное положение трудового человека в капиталистическом мире; тут мало одних ссылок на газеты, рисунки и кадры с Чарли Чаплином!

Так нужно ли сожалеть о том, что Александр Михалевич связал свои замыслы публициста с «научфильмом» и понес художественные потери? Думаю, что мужественный шаг Александра Михалевича нужно только приветствовать, ибо решительный и крутой поворот писателей-публицистов к научно-популярной кинематографии сможет влить в нее новую, свежую струю, повести по пути раскрытия великой жизненности научных положений марксизма-ленинизма о судьбах технического прогресса.

В то же время и сам автор сейчас получил предметный урок того, как мстит за себя форма, когда ею пренебрегают.

Большой фильм о спорах миллионов и миллионов людей о том, что является самым важным в их судьбе — о месте человека в современной жизни, о поисках счастья, — вызвал споры и о развитии советской кинопублицистики, прежде всего о становлении публицистики в научно-популярной кинематографии.

Партия поставила перед литературой и кинематографом исключительной важности задачу — создать публицистику семилетки. Каковы бы ни были недостатки фильма «Об этом спорят в мире», он наверное войдет в основной фонд публицистических работ советской кинематографии.

В. МАТЛИН

На экране — завтрашний день

Показать мечту миллионов людей — завтрашний день нашей страны, — можно ли найти задачу более увлекательную и волнующую? Увлеченность, публицистическая взволнованность ощутимо присутствуют в картине Киевской студии научно-популярных фильмов «Окно в день завтрашний» *.

Прежде всего это относится к изобразительному решению фильма.

Счастливые лица людей, величественные сооружения, эффектно снятая техника — это вызывает чувство праздничной приподнятости. А ведь авторы столкнулись здесь с немалыми трудностями: создавая зрительную картину завтрашнего дня, нельзя было ограничиться одними макетами, рисунками и моделями. Без реальных, «живых» предметов это было бы и неубедительно и принципиально неверно, так как многое из того, что будет господствовать завтра, существует и завоевало себе признание уже сегодня. Авторы умело соединили в фильме изображение реальных объектов с объектами воссозданными; преодолев их «зрительную разнохарактерность», они придали всему изображению радостный, оптимистический тон, и это — несомненное достоинство фильма.

* Авторы сценария С. Иванов и М. Черп. Режиссер С. Кореняк. Оператор Г. Вьюнник. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1960.

Мы не случайно начали с оценки изобразительной стороны фильма, а не с его содержания. Дело в том, что отбор материала для ряда эпизодов представляется далеко не бесспорным. И об этом хочется говорить подробнее.

У такого произведения, как кинорассказ о завтрашнем дне, могут быть самые различные темы, аспекты: новый человек, коммунистический труд, условия быта, научная фантастика и т. д. В самом начале авторы определяют направление и тему: научно-популярный фильм о технике завтрашнего дня, основы которой закладываются сегодня.

«Этот фильм расскажет о том, что́ мы строим, создаем, что́ возьмем с собой в будущее», — говорит диктор.

И вот пример, говорящий о возможности успешного решения этой задачи. В эпизоде, посвященном строительству, рассказано о принципах планировки городов будущего, о застройке их микрорайонами, о новых зданиях и сооружениях и, наконец, показаны передовые методы их воздвижения — сборка домов пространственными блоками, готовыми квартирами. Здесь хорошо использовано сочетание проектов и макетов с натурными кадрами, снятыми на современной строительной площадке. Эпизод получился интересным и убедительным. Полностью оправдана «формула» фильма: «Будущее, основы которого закладываются сегодня».

Отбор материала играет важную роль при создании всякой научно-популярной картины; в фильме «Окно в день завтрашний» точность отбора приобретает особое, первостепенное значение. Дело в том, что каждый эпизод должен рассказать о будущем какой-нибудь отрасли техники на объектах, существующих уже сегодня. Отсюда следует, что объекты эти должны быть отобраны предельно точно, с ясным пониманием главного направления в развитии той или иной области техники. Именно удачный отбор материала, вытекающий из правильного понимания перспектив развития, определил в основном успешное решение эпизода строительства.

К сожалению, так случилось далеко не со всеми эпизодами. В ряде случаев материал отобран неточно, а смысловые и кинематографические акценты смещены. Вот, например, рассказ о металлургии.

Аппарат вводит нас в цех металлургического комбината. Как бы через телевизионные камеры, установленные в цехах, мы узнаем о том, что здесь делается. В качестве приема это не вызывает возражений. Но неожиданно «телеглаз» становится главным «героем» рассказа о будущем металлургии. Нам показывают передающую камеру и экран телевизора, объясняют, что, сидя на одном месте, можно по телевидению видеть «все как на ладони», и при этом пламя не жжет лица...

Но ведь суть дела совсем в другом! Точно такой же «телеглаз» может функционировать где угодно — на стекольном заводе, в химической промышленности, на колхозном току... Телевидение в металлургии — это один из частных вопросов, который решается вместе с главным — с полной автоматизацией управления процессом выплавки металла. На этом пути уже сегодня достигнуты немалые успехи, которые, кстати сказать, отражены в научно-популярном кино — в фильме «Автоматика и сталь». В будущем кибернетические системы научатся получать такие результаты, о которых сегодня только мечтают... Все это осталось за пределами фильма.

Неправильно выбраны объекты, характеризующие наше будущее, и в других эпизодах фильма. Кого сегодня удивишь токарным станком с программным управлением, когда существуют заводы-автоматы? Даже если этот станок снят в эффектном освещении и сопровождается «необычной» музыкой!.. Создается впечатление, что световыми и звуковыми эффектами авторы пытаются компенсировать в данном эпизоде отсутствие интересного материала.

Интересного, познавательного материала в фильме явно недостаточно. Возникает ощущение некоторой поверхностности, легковесности. Это ощущение усиливается из-за непропорционально больших эпизодов, стоящих как бы в стороне от главной темы фильма — спорт, самодеятельность и т. п. Именно в этом фильме рассказ об отдыхе людей в будущем обществе следовало бы сделать экономнее по метражу и интереснее по содержанию. И уж совсем, на наш взгляд, не удался эпизод свадьбы во «Дворце бракосочетаний»: фата, обручальные кольца, крики «горько!..» — все это больше похоже на прошлое, чем на будущее. Впрочем, мы уже вторглись в область вкуса, о котором, как говорится, не спорят.

И несмотря на то, что о вкусах, возможно, и не спорят, мы позволим себе не согласиться с авторами фильма в выбранном ими приеме конферанса, идущего от лица двух влюбленных, очутившихся весенним вечером на берегу Днепра. И не потому, что парень и девушка обязаны в данной ситуации говорить только о любви, а потому, что режиссерски этот эпизод построен явно театрально. Здесь все неубедительно: и нарядно одетые, нарочито загримированные актеры и выспренние слова: «Я выросла в небольшом городе на берегу Днепра. Сколько веков, сколько тысячелетий нес он свои воды в Черное море. А теперь — я как будто вижу — потекла его могучая сила по новому руслу, по электрическим проводам», — это отдает дурным вкусом.

Может быть, мы слишком придирчиво разбираем картину, слишком строги в оценках. Если и так, то только потому, что уж очень важна и ответственна поднятая в ней тема.

К. ПАРАМОНОВА

Навстречу будущему

В наши дни едва ли не самые сложные общественные и политические проблемы встают перед людьми разделенной послевоенной Германии. Честь и хвала поэтому тем немецким художникам, которые не обходят в своих произведениях острые вопросы современности. К числу наиболее активных борцов в искусстве ГДР принадлежат и молодые мастера кино, такие, как Конрад Вольф, три последних фильма которого — «Лисси», «Звезды» и «Люди с крыльями» — пользуются большим успехом на мировом экране. Много сил отдают борьбе за мир и художники старшего поколения — Курт и Жанна Штерн, Златан Дудов, Курт Метциг, Чесно-Хелль и другие.

Фильм «Жизнь только начинается», о котором пойдет речь, создан коллективом, состоящим из людей разных поколений, но единых в своих взглядах на искусство и его современные задачи.

Авторы сценария Курт и Жанна Штерн уже неоднократно посвящали свои произведения актуальным вопросам современности.

В основу фильмов, созданных при их участии,— «Непрошенные гости» и «Сильнее ночи» — положены умные, глубокие сценарии. Для творчества этих авторов характерна острота постановки политических проблем. Штерны всегда разговаривают со зрителем серьезно и заставляют его задумываться над увиденным. Таким же серьезным произведением является и их очередной фильм «Жизнь только начинается», поставленный молодым режиссером Хейнцем Каровым, первый фильм которого — «Его звали Амиго» — свидетельствовал о том, что его автор — интересный и вдумчивый художник.

...В маленьком городке Германской Демократической Республики живут Эрика и Рольф. Оба они выросли в новой, свободной Германии. Оба впитали в себя все светлое, что принес немецкому народу демократический строй. Они учатся в школе в одном классе. Часто после занятий бродят по тихим улицам городка. У каждого из них есть уже свои мечты и стремления: Эрика хочет быть педагогом, Рольф интересуется медициной. Он ходит в клинику, где работает отец Эрики — доктор Шёнк.

Молодежь демократического государства всеми чувствами и помыслами связана с новой жизнью. Но у старшего поколения — у отцов — свое прошлое. Оно иногда вступает в противоречие с настоящим.

Отец Рольфа, коммунист Грубер, о недавнем прошлом Германии может вспоминать только с ненавистью; для него прошлое — фашизм. Отец Эрики, доктор Шёнк, относится к прошлому совсем иначе. Бывший владелец клиники, он все еще никак не находит себе места в демократической республике. Он с грустью вспоминает о том, что было раньше. Раньше у доктора Шёнка была с в о я клиника, у него были с в о и выгодные больные, и он был хозяином всего этого с в о е г о мирка. Шёнк не в состоянии понять, как это можно, чтобы его услугами — услугами маститого врача — пользовалась «масса», при этом пользовалась бесплатно, не в порядке благотворительности; как можно, чтобы е м у «давали указания». Недовольство доктора Шёнка настолько велико, что достаточно самого малого повода, чтобы он принял решение уйти на Запад. И он уходит.

Перед его дочерью трудный выбор — уйти из родного города с отцом или остаться одной. Она выбирает первое. Эрика еще слишком беззаботна, чтобы осмыслить все последствия этого выбора. Правда, уходит она страдая, потому что искренне любит и школу, и своих учителей, и товарищей — словом, все, что наполняло до сих пор ее жизнь. Она страдает потому, что ей приходится расстаться с Рольфом, лучшим ее другом. Но все же Эрика подчиняется отцу.

Взяв за основу вот такую, пусть не очень своеобразную, но вполне реальную ситуацию, авторы начинают серьезный разговор о судьбах молодого поколения.

Уход Эрики тяжело отразился на судьбе ее друга Рольфа. После отъезда девушки его жизнь вдруг превратилась в сплошной клубок противоречий. Рольф теперь не знает, всегда ли правильно поступает его собственный отец, потому что отец осудил его за дружбу с Эрикой. Правы ли учителя, исключившие его из школы только за то, что он виделся с Эрикой и ездил для этого в Западный Берлин.

И действительно, мог ли юноша, воспитанный честным и порядочным отцом, привившим ему свои собственные понятия о долге, справедливости, гуманности, так сразу, без размышлений, отказаться от своего лучшего друга? Мог ли Рольф изменить свое отношение к Эрике, совершившей не по своей воле, по воле отца, неверный шаг? Мог ли он не поехать к ней в западный сектор, если она просила его о помощи? И наконец, следовало ли ему, как того требовали старшие, встать перед строем школьных товарищей и осудить свою дружбу с Эрикой?..

Но разве уже совсем неправы и те, кто осуждал Рольфа, кто считал, что в каких-то случаях важны

не столько мотивы поступка, сколько его результаты? Разве неверно, что отсутствие бдительности и чрезмерная доверчивость зачастую помогают врагу? Ведь дружба двух людей не всегда только их личное дело: они живут на земле не вдвоем, а среди других людей, и есть вещи, за которые все ответственны друг перед другом... Рольф в глубине души понимает это. Но сложность его положения заключается в том, что, понимая, он все-таки верит в чистое сердце Эрики.

Рольф в очень трудном положении. Зритель внутренне сочувствует ему и одобряет его решение увидеться с Эрикой. Больше того, зрителю досадно, что Рольф, оказавшись второй раз в Берлине, удерживается от свидания с девушкой. Нет у нас сочувствия его отцу, который одобряет этот поступок, хотя и огорчается тем, что Рольф стал мрачным, словно не осталось в его жизни никакой радости.

Очень хорошо и тонко передает противоречивые чувства отца Рольфа артист Раймунд Шельхер. Образ Грубера-старшего совершенно по-новому раскрывает отношения между отцами и детьми. Чтобы понять этот новый аспект, нужно вспомнить, что представлял собой Грубер. Он — коммунист, при фашизме сидевший в концлагере, активный борец за демократическую Германию. Это человек непоколебимый в своих суждениях, требовательный к себе в еще большей степени, чем к другим. За свободную Германию он заплатил кровью. Перед ним не могли возникнуть проблемы, вставшие перед его сыном. Его молодость прошла в жестокой борьбе с фашизмом, и все тогда было яснее, проще для понимания. Можно ли осуждать прямолинейность Грубера, зная, какую тяжкую борьбу приходилось вести немецким коммунистам во времена гитлеризма. Авторы фильма стремились показать этот характер глубоко и в развитии, но им все же не удалось заставить зрителя поверить в естественность поворота, происшедшего в душе Грубера, поворота, заставившего отца в конце концов перестроиться и понять сына. Зритель верит только тому, что позиция Грубера усложнила жизнь его сына, что этот честный и хороший человек объективно больше других виноват в том, что Эрика едва не покончила самоубийством.

«ЖИЗНЬ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ». Рольф (артист Эрик Вельдре) и Эрика





«ЖИЗНЬ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ». Эрика (артистка Дорис Абессер), доктор Шёнк (артист Вильгельм Кох-Хооге), Бруно Бреннер (артист Адольф Петер Гофман)

По-видимому, авторам уж очень не хотелось осуждать такого заслуженного и честного человека, как Грубер. Но ведь, по существу, требовалось не осуждение, а просто объяснение — художественное, образное — причин, сделавших человека столь непримиримым и прямолинейным. Инерция лобовых решений и счастливых концов еще очень сильна и немало вредит искусству.

Хочется снова и снова мысленно возвращаться к судьбе Эрики. Зритель видит, как доверчивая, чистая, бескорыстная девушка, а именно такой была воспитана Эрика жизнью в ГДР, постепенно распознает темные стороны капиталистического мира: стяжательство, силу денег, фальшь буржуазной морали. У себя на родине Эрика казалась беспечной и легкомысленной, но стоило ей очутиться во враждебном мире, как в ней неожиданно проявились черты нового человека. Оказывается, у девушки уже выработалась своя мера для оценки людей; она, например, органически не воспринимает обитателей дома Бреннеров, не понимает, как могут деньги играть в жизни главную роль; она не в состоянии есть чужой хлеб и терпеть унижения. И сколь различны оказались взгляды на жизнь у нее и Бенно — сынка Бреннеров, которые из милости приютили «беглецов с Востока»! Бенно видит в жизни только темные стороны и мирится с ними. Эрика, наоборот, утверждает, что Бенно просто видит жизнь такой, каков он сам. Она брезгливо поеживается, когда тот вводит ее в общество «развлекающейся» буржуазной молодежи. И когда в одной из последних сцен Эрика напоминает отцу, что все, к чему он сейчас стремится — работа, клиника, устроенная жизнь, — было на родине, зритель понимает, что говорит эти слова уже не прежняя девочка, которую взяли за руку и привели в другой мир...

Актриса Дорис Абессер очень хорошо передает рост и возмужание героини — то, как постепенно из ребенка вырастает человек, познавший страдания и научившийся распознавать людей. Актриса удивительно тонко передает и радостную беззаботность Эрики и ее горькую зрелость.

Но все же следует признать, что, как ни интересен образ Эрики, ее судьба не является большим открытием. История эта в какой-то мере традиционна.

По-настоящему ценно и ново все, что связано с образом Рольфа. Судьба этого юноши помогает зрителю понять сложность и противоречия жизни современной Германии, по-иному осмыслить многие нравственные проблемы. Авторы фильма во главу угла ставят тему доверия. В современном обществе доверие к человеку важно, как никогда. Доверие — это истинная основа, на которой должны зиждиться отношения людей в демократическом мире. Ведь именно доверие к Эрике определяло все поступки Рольфа. Он знал своего друга и не мог ошибиться в нем. И разве вина Рольфа, что жизнь оказалась сложней, чем это мог предположить пятнадцати-шестнадцатилетний юноша? Но все же человек, пусть даже и очень молодой, обязан понимать, в каких сложных условиях он живет, не должен забывать, что еще многое мешает ему сейчас строить отношения с людьми на одном только простом и естественном чувстве доверия. Взрослые должны помочь ему понять это. Помочь, а не наказывать.

Рольф —очень хороший человек. Мы порой боимся этого простого понятия. Но, право же, здесь оно как нельзя более кстати. Эрик Вельдре создал образ юноши гуманного, доброго, доверчивого, верного дружбе, принципиального, непримиримого к несправедливости. Его обаяние — это обаяние большой красивой души.

Мне кажется, что недостаточно разработаны образы второго плана — Бреннеров, учителя Литцова, Рейлинга и других. Все они просто существуют в картине, не столько обогащая ее, сколько загромождая. Авторы, как правило, пользовались здесь средствами чисто внешней характеристики, не находя по-настоящему убедительных деталей. Есть в фильме схематичные решения, а некоторые сцены (например, в клубе западной молодежи) словно уже были в других фильмах.

Слабости эти не случайны. Мне представляется, что авторы слишком увлеклись развитием сюжета вширь. Поэтому наряду с образами глубокими и своеобразными, с решениями действительно поэтичными в фильме существует и прямая иллюстративность. Авторы пытаются исследовать сразу несколько проблем, охватить одновременно многие стороны жизни разделенного Берлина. А между тем только исследование пути Эрики и Рольфа, их внутреннего мира, их мыслей — уже это давало возможность создать произведение и глубокое и актуальное.

Талантливые сценаристы Курт и Жанна Штерн помогли молодому режиссеру Хейнцу Карову в его работе над острой современной темой. И хотя всем им вместе не удалось создать фильм равноценный и гармоничный во всех его частях, творческие потери художников возмещаются здесь куда более важными находками. Фильм «Жизнь только начинается» представляется нам одним из принципиальных успехов немецкой кинематографии.

И. БЕРНШТЕЙН

Фильм о человеческом достоинстве

Я хорошо помню, какое сильное впечатление произвела новелла Яна Дрды «Высший принцип», напечатанная в одной из наших газет вскоре после войны. Она поражала своим драматизмом, мужественной сдержанностью и лаконизмом. Признаюсь, я не без опасений шла смотреть фильм под тем же названием. Ведь так трудно сохранить при экранизации новеллы именно эти качества и так несложно утратить их в «разъясняющем» и развивающем сюжет действии и описаниях. К счастью, мои опасения оказались напрасными. Фильм Иржи Крейчика не только не растратил, а, пожалуй, углубил богатое и драматическое содержание новеллы, раскрыв его на языке кино в том же поэтическом ключе.

Фильм совершенно свободен от описательности, от погони за мнимой «широтой охвата». Зато его авторы хорошо овладели характерным для современного кино мастерством воспроизведения атмосферы с помощью выразительной детали.

Как скупо рассказано, например, о жуткой обстановке, воцарившейся в оккупированной Чехии после покушения патриотов на фашистского протектора Гейдриха. Блеск оружия, грубый немецкий окрик, и

юноша и девушка, которые шли взявшись за руки, поглощенные своим еще не высказанным первым чувством, напряженно застывают на месте; директор гимназии медленно, с мучительным усилием снимает телефонную трубку, как будто она жжет его руку, когда раздается звонок из гестапо с известием о судьбе трех школьников. Их обвиняют в том, что они одобряют покушение на Гейдриха. А как выразителен кадр, когда гестаповцы приходят в класс во время письменного экзамена по латыни, и трое учеников, имена которых, заикаясь, выкликнул директор, с трудом отрываются от парт и идут к двери. В этот миг зритель видит обычную школьную обстановку глазами этих трех юношей, вдруг почувствовавших, что они расстаются с школой, с жизнью.

Ощутимо передано механическое движение гестаповской машины, занятой массовым истреблением, ее четкий ритм. Арестованных юношей заставляют бежать — скорее, скорее к уготованной им судьбе; спешит и тот человек в больших сапогах, от которого зависит их жизнь; он отлично знает, что они совершенно ни в чем не виноваты, он абсолютно не интересуется обстоятельствами «дела». Он только на минуту задерживается, потому что «порядок» требует, чтобы учащиеся в оккупированной стране правильно говорили по-немецки. И вот последний отголосок из привычного мира — мальчики пытаются подсказать товарищу, который путается в немецкой фразе... Частица этой машины уничтожения и секретарша, которая, спешно дожевывая бутерброд, выстукивает смертный приговор, равнодушно скользнув взглядом по лицам тех, кто через час будет расстрелян. Такая же частица механизма и сам начальник местного гестапо (артист Ханьо Хассе). Правда, в этом тоже не традиционном образе есть по внешности что-то живое: хотя бы то беспокойное любопытство, с которым он всматривается в лицо старого учителя латыни, пришедшего просить за своих учеников. Может быть, он совершенно неподдельно радуется визиту этого позабавившего его и напомнившего ему студенческие годы старика. Он совершенно естественно объясняет сыну, что нельзя вытаскивать рыбку из аквариума, потому что она может умереть. Может быть, он даже на минуту искренне собирается сыграть роль доброго провидения для троих осужденных... Но вот шеф гестапо на своем рабочем месте. Он открывает папку, видит, что в «деле» трех школьников нет ничего, кроме портрета Гейдриха с подрисованными усами, он даже берет трубку. Достаточно одного его слова, чтобы три молодые жизни были сохранены. Но это слово не будет сказано. Трубка медленно опускается. Машина уничтожения не должна прерывать свою ритмическую, бесперебойную работу. Этот жуткий ритм хорошо передан в фильме.

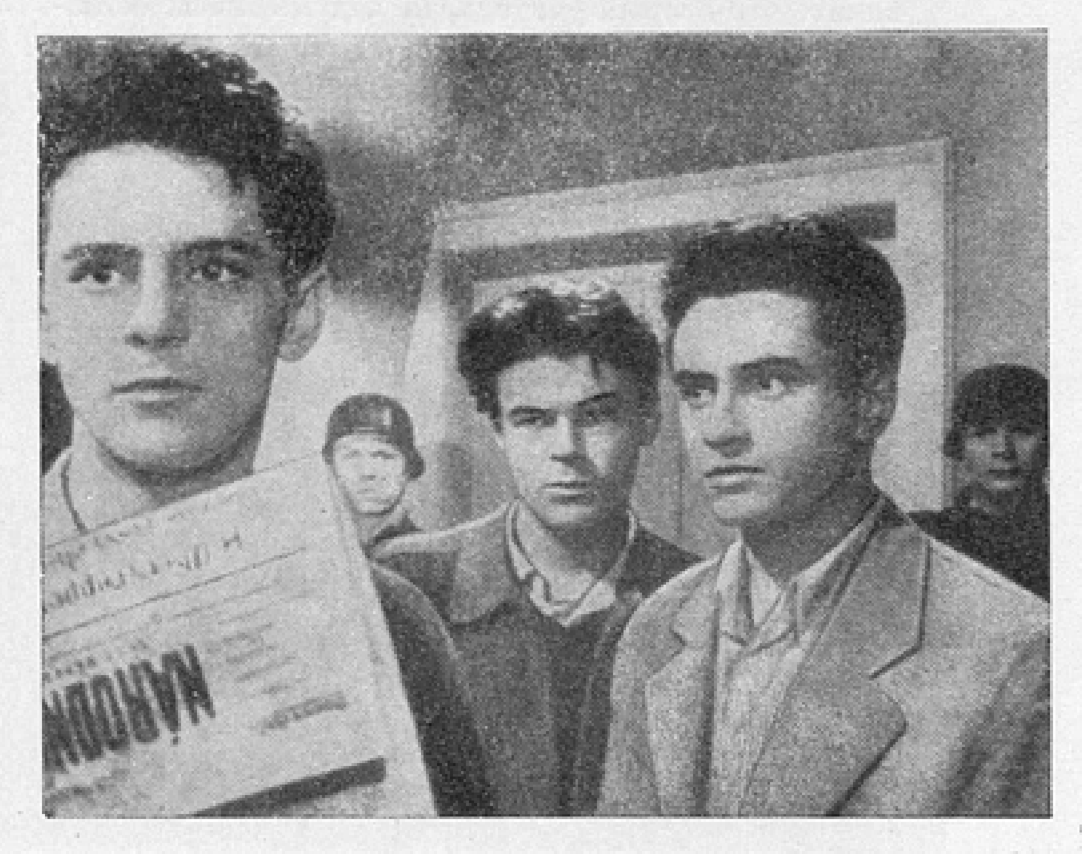


«ВЫСШИЙ ПРИНЦИП».
Франтишек Смолик в роли старого учителя,
Ханьо Хассе в роли начальника гестапо

Но в то же время в нем уловлен и другой ритм — ритм биения живого человеческого сердца.

Голос человечности, который так громко звучит в этом негромком по тону фильме, воплощен в образе старого учителя классических языков. Эта роль в исполнении Франтишека Смолика — событие, радостное для всех, кто любит чехословацкое кино.

«ВЫСШИЙ ПРИНЦИП».
Иван Мистрик, Антонин Постлер и Ян Шмид
в ролях гимназистов, арестованных гестапо

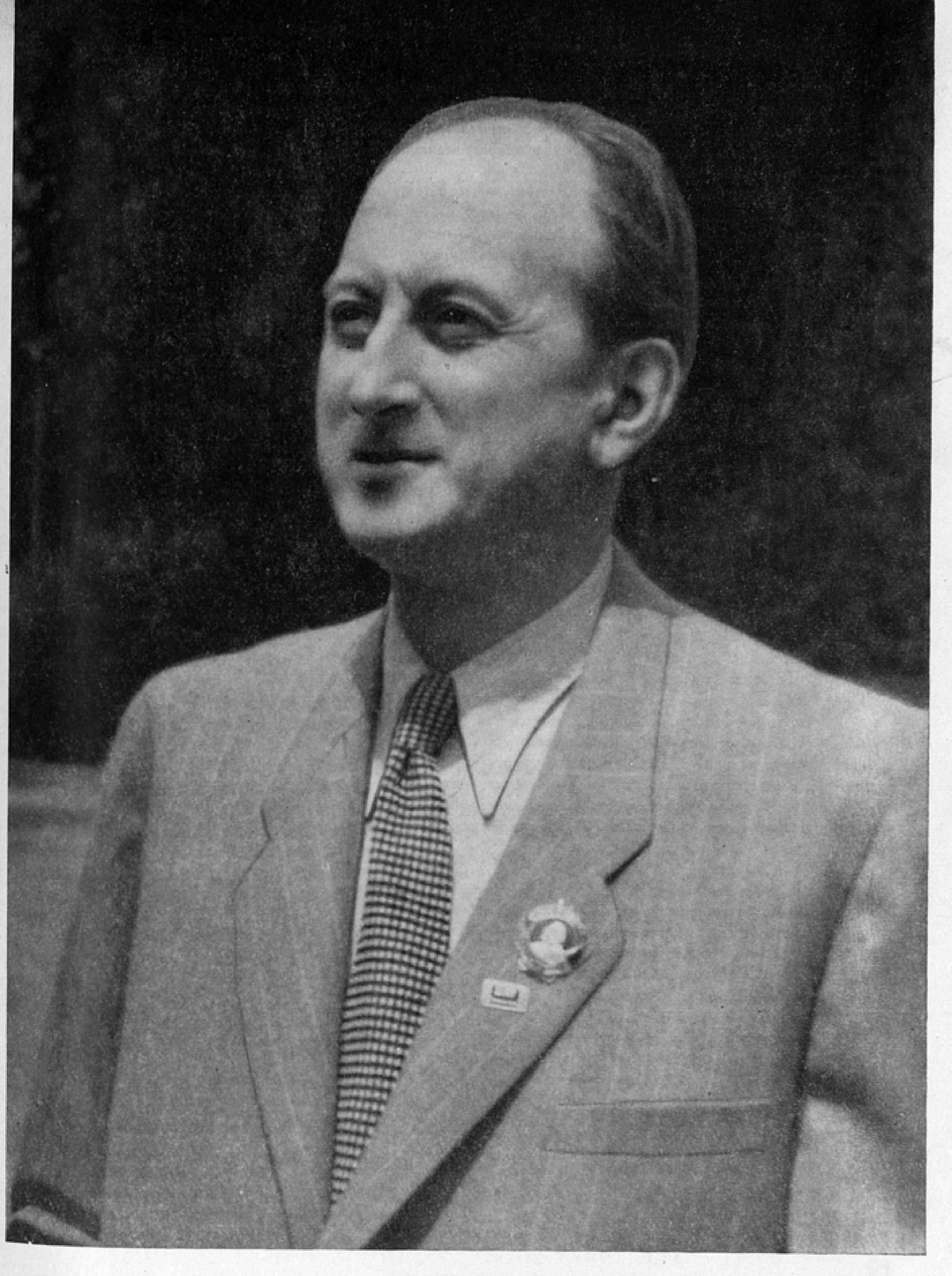


Когда на экране появилась полная достоинства фигура старого учителя с головой, похожей на античную скульптуру, зрителям, помнившим новеллу Дрды, вероятно, стало не по себе. В памяти остался смешной и жалкий старый холостяк в измятом костюме, человек, который в новелле вдруг совершенно неожиданно обретает подлинное величие, отказавшись осудить с кафедры убийство Гейдриха. Но этот неожиданный перелом в развитии образа, составляющий существо новеллы, думается, имел бы иной смысл в фильме. Как бы то ни было, здесь этот образ трактован иначе. И надо сказать, что ничем не скрытое благородство старого учителя и тот душевный свет, который словно бы излучает этот образ с первых же кадров картины, не уменьшили ни драматичности самого образа, ни трагической значительности финала.

Более того, благодаря такой трактовке главного героя полнее зазвучала в фильме еще одна важная тема — схватка активной человечности с фашистской машиной уничтожения. Борьба велась не только за жизнь людей, но и за их души. И старый учитель, сделавший все возможное, чтобы спасти жизнь своих троих обреченных учеников, сделал еще больше, чтобы поддержать свет веры и человечности в их уцелевших товарищах. Ведь в жуткой атмосфере чудовищного террора так легко рождалось неверие в жизнь, в человека, в добро... Какое отчаяние, ужас, презрение видны на лице девочки Яны (ее великолепно играет Яна Брейхова), когда она, спрятавшись, наблюдает, как отец, адвокат, обещавший поговорить относительно арестованных юношей с начальником гестапо, робко отступает перед дверью со свастикой и, трусливо озираясь, заходит в соседнюю табачную лавку. И как светлеют ее глаза, когда она видит, что старый учитель, не задумываясь, согласился переступить этот роковой порог. И эти же доверчивые девичьи глаза буквально сияют, когда учитель, которому было поручено объяснить гимназистам в «надлежащем духе» причины казни их соучеников, произносит с кафедры дрожащим от волнения голосом, что «с точки зрения высшего морального принципа, убийство тирана — не преступление». В эту минуту излюбленная фраза старика о высшем принципе, давно уже вызывавшая усмешки учеников, видевших в ней только ораторский прием учителя, мыслившего цитатами из античных классиков, вдруг обретает жизнь, а сам учитель — подлинное величие. Когда в ответ на эти слова весь класс как один человек встает перед своим старым учителем и десятки просветлевших глаз устремляются на него с гордостью и надеждой, у зрителя радостно бьется сердце. Вот это и есть та самая оптимистическая концовка, которую часто стремятся создать искусственными и малоэффективными средствами.

Одно из главных достоинств фильма «Высший принцип» — его художественная цельность, законченность, можно сказать, скромная сдержанность. Авторы не стремятся к эффектам, чуждым духу фильма. Исключением являются два, на мой взгляд, лишних эпизода: деревянные гробы в сцене расстрела и убийство матери Рышанека у порога гестапо. Актриса Мария Вашева очень хорошо проводит сцену, когда она узнает о гибели сына. Тяжелое, непереносимое отчаяние одинокой немолодой женщины особенно остро ощутимо рядом с искренним, но по-детски поправимым горем девочки, так тонко переданным Яной Брейховой. И после этого сцена, когда мать бьет кулаками в двери гестапо и ее убивают, кажется особенно неуместной — это другой язык, это прием как бы из другого фильма.

Простыми, негромкими словами рассказали нам авторы фильма «Высший принцип» о большой народной трагедии и о достоинстве народа, которое не удалось сломить.



Михаил Ильич РОММ. *К 60-летию со дня рождения*

Когда мы думаем о режиссере Михаиле Ильиче Ромме, о всем том, что он уже сделал, о том, что делает сегодня и будет делать завтра,— перед нами вырисовывается образ художника, все творчество которого пронизано умной, ясной и острой мыслью. Творчество, в котором нет ничего случайного, незначительного, в котором все закономерно и логично.

В 1934 году на экраны вышла его первая картина «Пышка». Она явилась последней картиной немого кинематографа. И уже тогда никто не называл этот фильм молодого режиссера работой новичка. Нет, это было зрелое произведение уверенного в себе мастера, строго обдумавшего смысл и характер своей работы, нашедшего очень точный принцип экранизации новеллы Мопассана.

Затем последовал фильм «Тринадцать». Произведение остродраматического характера, четкое и по мысли и по всему изобразительному решению.

И всего лишь третьей по счету картиной М. И. Ромма был фильм «Ленин в Октябре». Здесь в работе над великой темой и образом произошла знаменательная для режиссера встреча с замечательными актерами советского театра Б. Щукиным, В. Ваниным, Н. Охлопковым.

Снятый почти четверть века тому назад, фильм «Ленин в Октябре» по праву стал гордостью советского кинематографа, нашей кинематографической классикой.

В своем следующем фильме, «Ленин в 1918 году», М. И. Ромм как бы еще отточил и углубил свое режиссерское мастерство. Созданный Б. Щукиным образ В. И. Ленина до сих пор является ярчайшим и, пожалуй, непревзойденным шедевром.

Живой отклик находит и долго еще будет находить эта талантливая картина в сердцах миллионов зрителей. Картина, каждая сцена в которой была снята режиссером любовно, внимательно, умно.

После фильмов о В. И. Ленине Ромм поставил такие значительные произведения, как «Мечта», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Русский вопрос», две серии фильма об адмирале Ушакове, «Убийство на улице Данте». Совместно с режиссерами М. Славинской и В. Беляевым Ромм поставил два документальных фильма о В. И. Ленине.

И в каждой картине мы узнавали уверенную руку мастера. Ничего лишнего. Точность идейного замысла. Ясность художественного решения. В поле зрения режиссера в первую очередь — актер. Работа с актером над ролью, творчество перед аппаратом.

Этой ясности мысли, четкости формы во всех компонентах трудной работы над фильмом учит М. И. Ромм своих учеников. Их много, очень много, и все они очень разные. Ромм никому из них не навязывает своей воли, своих принципов творческого решения. Он «управляет» своими учениками исподволь, прежде всего обучая их горячо любить искусство кино, заставляя думать и думать, предостерегая от жажды легкого успеха, от пустяковых тем.

Киноискусство не для пустяков!

В руководимом М. И. Роммом творческом объединении на «Мосфильме», пожалуй, больше всего ставится фильмов на современные темы. Не все и не всегда проходит здесь гладко и спокойно. Но Ромм и не ищет спокойствия — он сам постоянно в пути, в исканиях, сомнениях, раздумьях.

Художник и аналитик, написавший десятки полезнейших работ по теории, истории и практике киноискусства, М. И. Ромм вместе с тем живой, горячий, искренний, увлекающийся человек. И кто, кроме него, может, выступив перед любой аудиторией, лучше и ярче, неопровержимо доказать, что самым могущественным, самым прекрасным, самым важным и сегодня и завтра будет великое искусство кино.

Влюбленности в киноискусство, общественному темпераменту, высокому мастерству нужно учиться у М. И. Ромма. И мы в день его шестидесятилетия шлем ему наши сердечные, горячие поздравления, уверенные, что на долгие годы Михаил Ильич сохранит свою кипучую молодую энергию.

Редколлегия и редакция журнала

Александр ЗАРХИ

Перевоплощение или «соответствие»?

Какова же, в конце концов, роль актера в кинематографии? Существует термин: «кинематографическое соответствие». Имеется в виду близость актера к той или иной роли. Плохой режиссер имеет при этом в виду соответствие чисто физическое, внешне-типажное, режиссер более тонкий — соответствие духовное, то есть некоторое сходство внутреннего мира актера и героя, которого он должен сыграть.

Теория «соответствия» опасна для нас тем, что противостоит принципу творческого перевоплощения, основному принципу артистического искусства.

Она сужает возможности кинематографии при разработке сложных современных человеческих характеров, потому что ведет к подмене образа героя внешней или духовной характерностью актера. Она не зовет к исследованию и воплощению все новых и новых человеческих типов, не ставит перед актером задачи всегда искать еще не сыгранную, никем не написанную, не запечатленную роль. Она ориентирует кинематографию на знакомое, уже освоенное, профессионально привычное...

Принцип перевоплощения предполагает гораздо большую требовательность и к актеру и к режиссеру. Он зовет к исследованию нового, к «езде в незнаемое»...

Но лучше приведем несколько вполне практических примеров.

•

В процессе работы режиссера над сценарием будущего фильма созданные писателем характеры оживают, обретают все более ясные пластические формы.

И вот герои уже выступают за пределы написанных ролей и так настоятельно требуют своего реального воплощения, что задуманный и сочиненный характер приобретает облик того или иного актера и тревожит воображение, как нечто уже решенное в будущем фильме.

Иной раз экранный образ еще зреет в замысле, иной раз черты его еще недостаточно живо проступают в сценарии, а уже какая-то неудержимая потребность в «кристаллизации» характера торопливо толкает тебя искать сходство со знакомыми актерами.

Чаще всего на первых порах благодаря вполне естественной ассоциации возникают имена хорошо известных актеров, чья природа будто бы отлично совпадает с твоим представлением об образе героя. И долго порой живешь именно с этим представлением о людях, которым предстоит действовать на экране.

Но часто бывает, что совпадения характера живого актера с характером, задуманным в сценарии, не происходит. Вот именно это рождает удачу! Именно это способствует наиболее полному художественному решению замысла.

Такое «несовпадение», если режиссер смело сталкивает материал роли с индивидуальностью актера, насыщает образ живой и достоверной неповторимостью.

Помню, как происходили поиски артиста на роль профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики». Как всегда, вначале память услужливо подсказала имена актеров, внешними своими данными и опытом сыгранных ролей соответствовавших данному образу. Помню встречи, репетиции с прекрасными артистами, — пользуясь опытом своих прошлых работ, всеми своими профессиональными актерскими накоплениями, они талантливо и точно воспроизводили литературный замысел, и казалось, что совпадение образов задуманного авторами сценария и воспроизводимого арти-

стами — до краев полное, что тут, как принято говорить, «точное попадание».

Тем не менее режиссеры фильма чувствовали, что встречи с Полежаевым пока не произошло. После репетиций, после актерских проб, снятых на пленку, у нас возникало ощущение скучной неполноценности образа. На экране было что-то давно знакомое во всех подробностях и потому не имевшее увлекательной образной свежести и неподдельности. Была простая фиксация, зеркальная копия сценарного замысла.

Тридцатидвухлетний Николай Черкасов, если придерживаться привычных взглядов на кинематографическое «соответствие», а также учитывая сыгранные им к тому времени роли, не имел оснований появиться на экране в роли старого ученого. Помню первые пробы грима, когда бородка, приклеенная на молодом лице Черкасова, выглядела смешной и лишней, а сам он напоминал гимназиста, играющего старика в любительском спектакле. Ни преклонного возраста, ни повадок старого русского интеллигента, ни старческого голоса, ни усталой походки — ничего не было из тех внешних и до некоторой степени и внутренних атрибутов образа, которые казались нам необходимыми в дни создания сценария. В с е данные артиста как будто не соответствовали в с е м чертам написанного образа.

Но на первых же репетициях, после первых же проб произошло «чудо»: от столкновения, от скрещивания сценарного образа с особенностями актерского дарования родился характер, целиком отвечающий замыслу авторов, но раскрывающий его неожиданно и по-новому. Это было доказательство убедительности и достоверности образа, обусловленное своеобразием актерской индивидуальности Николая Черкасова и отражением характера Полежаева в зеркале его души.

Актеру пришлось вступить в борьбу со своими «типажными» свойствами, искать новые краски, походку, повадки, голос...

Другими словами, начался сложный процесс п е р е в о п л о щ е н и я.

Н. Черкасов не плыл по течению привычных актерских навыков в исполнении ролей стариков — он все находил, откапывал лично и сызнова. Свои наблюдения над жизнью, над людьми, близкими его новой роли, он тщательно отбирал, проверял качествами Полежаева, обобщал и, создавая образ старого русского профессора, рисовал совершенно новый портрет на чистом листе бумаги. Специально, заново приобретенными были старческие интонации, походка, подробности поведения, даже морщины на лице. Это было подлинное, поразительное перевоплощение актера.

Вместе с тем молодость духа Полежаева легко «подхватывалась» возрастной молодостью Черкасова, находила в ней образное воплощение: молодость артиста как бы передавала юный, «мятежный» дух ученого.

Вспоминаю интересную беседу с Дзигой Вертовым в 1938 году. Он говорил, что хочет поставить фильм об искусстве, который явился бы также фильмом о двух мирах — социалистическом и капиталистическом. Вертов хотел сопоставить в фильме м о л о д о г о советского артиста Черкасова в роли с т а р о г о профессора и с т а р у ю парижскую артистку Жозеффину Беккер, играющую какую-то м о л о д у ю роль. И в том и в другом образе — мастерство, высокая культура, огромный талант. Но в первом случае сквозь старость героя просвечивает молодость актера, а во втором — сквозь юность героини усталость актрисы... Вертов полагал, что документально-поэтический кинематограф может сделать такое образное сопоставление.

Замысел Дзиги Вертова показался мне интересным. Если бы такой фильм был сделан, он показал бы миллионам зрителей сложное, многослойное строение человеческого образа на экране. Он помог бы зрителям понять примитивность ролей-типажей, ограниченность актеров-натурщиков.

●

В сценарии «Член правительства» образ Александры Соколовой казался нам наиболее отчетливо выписанным. Из литературного материала возникал образ женщины-крестьянки — высокой, статной, с крупными чертами лица, с широкой улыбкой, открывающей белоснежные зубы,— образ русской крестьянки, расцвеченный в живописи Кустодиева.

И опять так же, как в начале работы над «Депутатом Балтики», в мыслях проносились имена актрис, словно созданных для этой роли...

Начались репетиции, пробы. Казалось бы, в каждой из них все отвечало задуманному. На экране в пределах предложенного характера очень правильно двигалась, разговаривала, грустила и смеялась Соколова.

И снова ощущение неудовлетворенности, скуки. И уже было понятно: не хватало того огня неповторимости, который освещает образ с неожиданных сторон и делает его единственно возможным и живым.

Вера Марецкая... Первые репетиции, первые эскизы роли. Внешний вид актрисы начисто нарушал наше первоначальное представление об облике Александры Соколовой. Ни уверенной властности, ни монументальности пластического выражения.

Но своеобразие актерского дарования Веры Петровны Марецкой заставило нас изменить свое представление об Александре Соколовой. Героиня фильма стала теперь для нас внешне ничем не примечательной женщиной. Но тем больше поражала затаенная в ней духовная сила! Приниженная тяжкими условиями старой деревни, оскорбляемая даже любящим мужем, она вырастает в передового человека и в сложном, мучительном процессе нравственного развития не теряет черт женственности и личного своеобразия.

В. Марецкая, полностью усвоив замысел авторов, внесла в роль Соколовой то, что могло принадлежать только одной ей, Марецкой, и возникла та Соколова, которая была созданием и автора сценария К. Виноградской, и актрисы, и режиссуры. Так вторично в нашей режиссерской практике мы увидели: актер, выбранный не по признаку совпадения природы образа с природой исполнителя, вносит в роль нечто новое, т о л ь к о е м у присущее. Таков драгоценный результат — не «совпадения», а, наоборот, несходства и вызванного этим перевоплощения актера.

Известно, что С. и Г. Васильевы во время работы над сценарием «Чапаева» не предполагали, что главную роль будет играть Борис Бабочкин. Режиссерам Чапаев представлялся могучим в плечах, широким в кости...

Вспомним неожиданный выбор Ф. Эрмлером и С. Юткевичем на роль старого рабочего Бабченко в картине «Встречный» артиста В. Гардина. Все знавшие творческий путь Гардина полагали, что он создан для ролей другой социальной группы, другого плана. Но снова первоначальное «несоответствие» породило оригинальное и яркое решение образа, насытило его жизненной правдой.

•

Все актерские удачи и поражения определены удачами и огрехами литературной первоосновы образа. Не в актерской беспомощности кроется большинство экранных неудач, а в слабой разработке сценария. В том, что он не дает основы для интересного, увлекающего зрителя перевоплощения актера. Как бы ни был одарен актер, какимбы дьявольским темпераментом и совершенной техникой ни обладал он,— если сценарий не дает материала для роли, актер пройдет по экрану тенью человека.

Сценарная форма требует огромной емкости — в короткий период времени перед зрителями расцветают, развиваются и до конца объясняют самих себя характеры действующих лиц.

Увы, большей частью этот интереснейший процесс лепки образа, процесс выявления многообразных свойств человека в их неповторимом сочетании подменяется последовательной обрисовкой о т д е л ь н ы х черт характера. Драматург пишет эпизод, в котором обнаруживается одна сторона характера героя, потом другой эпизод, демонстрирующий другую сторону, затем третий и т. д.

Получается не стереоскопичное, не многостороннее изображение человека, а сухой чертеж. Такое «перечислительное» раскрытие различных черт характера—одной за другой — лишает образ психологической глубины и парализует актера. Только о д н о в р е м е н н о освещенные грани образа создают впечатление действительной его жизненности.

Если с этой точки зрения проанализировать наиболее удачные, четко врезавшиеся в память эпизоды из ряда произведений советской и зарубежной кинематографии, если попытаться вскрыть причину, почему именно эти сцены запомнились и почему так прекрасна в них игра актеров, то почти всегда можно убедиться: в этих сценах в сравнительно короткий отрезок времени характеры предстают в многогранности, в противоречивом подчас переплетении душевных свойств.

В одном из лучших сценариев последних лет, в «Коммунисте» Евгения Габриловича, отчетливо запоминается сцена, в которой подкулачник предлагает разыграть в карты жену Федора. Почему эта сцена так блистательно сыграна Е. Урбанским и В. Зубковым? Мне думается, не только потому, что ее исполняли очень хорошие актеры. Сценарист нашел, создал условия, в которых актеру Зубкову «удобно» раскрыть перед зрителем целую гамму переживаний героя, «удобно» в какие-то мгновения заставить звучать многоголосый аккорд чувств зрителя. Много-

гранность каждого человеческого характера в этой сцене раскрывается одновременно как бы с различных точек. Здесь карты являются своеобразным «приспособлением», при помощи которого проясняется натура человека — его самоуверенность и его трусость, его отношение к женщине и другим людям, наконец, среда, в которой он вырос. Один из элементов мастерства кинодраматурга заключается в умении передать в образе героев внутреннее «сосуществование», столкновение, борьбу, живое сочетание различных, иногда противоречивых душевных свойств в их одновременном звучании.

В сценарии Бориса Лапина и Захара Хацревина «Его зовут Сухэ-Батор» была финальная сцена смерти главного героя. Отравленный врагами, умирающий Сухэ-Батор лежит в юрте на постели, в окружении соратников, учеников. Тишина. Сухэ-Батор без сознания. Друзья знают — смерть придет с минуты на минуту.

И вдруг в эту горестную напряженную тишину врывается стук копыт скачущей лошади. Распахивается полог юрты, и вбегает только что соскочивший с лошади арат. Он взволнован. Увидев лежащего неподвижно Сухэ-Батора, увидев в скорби друзей его, арат пытается незаметно ускользнуть. Но Сухэ-Батор, услышав, что кто-то вошел, подзывает к себе арата и требует, чтоб он сказал, зачем прискакал. Арат говорит, что разнесся слух, будто Сухэ-Батор умер, отрекшись перед смертью от своих идей.

Араты из дальних аулов примчались сюда. Они здесь, перед юртой. И вот Сухэ-Батор, преодолевая смертельную боль, поднимается с постели. С ужасом смотрят друзья, как умирающий человек надевает на себя парадную военную одежду, прикрепляет к военной форме ордена, берет винтовку. Медленно шагая, выходит Сухэ-Батор из юрты в поле, где собрались всадники на разгоряченных конях.

Араты поражены его могучим видом и парадной одеждой. Сухэ-Батор такой же, каким был в дни революционных боев... В небе летит стервятник. Сухэ-Батор достает из-за пояса парабеллум, направляет на птицу. Выстрел — и летевший высоко в небе стервятник падает к ногам аратов.

— Вы видите,— тихо, но твердо говорит Сухэ-Батор,— я жив. Я не отрекся от своих идей... Смотрите всегда на Север— там Ленин, там Советская власть!

Араты поворачивают коней. Они скачут в свои аулы. Они торопятся рассказать народу, что видели Сухэ-Батора. Они передадут его слова.

Сухэ-Батор остался один. Теперь он уверен, что никто из аратов его уже не видит,— он опускается на землю и умирает.

В этой сцене, мне кажется, уже самый сценарий раскрывает многие качества необыкновенного человека — Сухэ-Батора: ум, силу воли, доброту, чувство революционного долга. Актеру «удобно» играть: умирающий человек надевает парадную форму, ордена, стреляет в хищную птицу. В чем-то здесь проявляется и национальное своеобразие Сухэ-Батора. Придуманные драматургами «приспособления» помогли Льву Свердлину, игравшему эту роль, передать сложный, глубокий человеческий характер.

...В сценарии «Чапаев» каждый эпизод написан с большим знанием актерской природы, каждый эпизод сочинен авторами так, что дает материал для многогранной жизни актера в этом образе.

Вспомните ссору Фурманова и Чапаева по поводу ареста одного из любимых чапаевских командиров — Жихарева. В этой короткой сцене авторы предоставляют актеру возможность показать и вспыльчивость Чапаева, и его детскую восприимчивость, душевную чистоту, жажду познания, чисто крестьянскую хитрость и самобытный природный талант русского полководца с образованием унтер-офицера. И Бабочкин отлично раскрыл одновременно все эти качества Чапаева.

...В сценарии «Депутат Балтики» тоже была сцена ссоры — профессора Полежаева с его любимым учеником Воробьевым. Полежаев празднует свое семидесятипятилетие. Но никто не пришел его поздравить. Двое — Полежаев и его жена — сядут сейчас за огромный стол, покрытый белоснежной скатертью, где напрасно ждал гостей радушно приготовленный праздничный ужин.

И в эту минуту раздается звонок — приходит Воробьев. Но и он не думает поздравлять своего учителя. Между ним и Полежаевым происходит принципиально важный разговор, в результате которого возникает ссора и Полежаев выгоняет своего ученика.

В этой сцене был очень хороший диалог и, казалось, существовали все возможности для того, чтобы сделать ее темпераментной, страстной и убедительной. Однако у актеров Н. Черкасова и О. Жакова была только

одна задача, выраженная словесно. Воробьев высказывал негодование по поводу статьи профессора Полежаева, призывающей ученых к сотрудничеству с Советской властью, Полежаев доказывал свою правоту. Не было в этом эпизоде второго, третьего плана, не было атмосферы, помогающей образам обрести подлинную жизнь.

И драматурги решили заново написать эту сцену, внести в нее дополнительное действие, чтобы не только в словесном споре развивался образ. И вот в момент, когда раздается звонок Воробьева, Полежаев, догадавшись, кто пришел, и не желая показать, как он одинок в этот знаменательный день, как оставлен друзьями, внезапно обращается к жене с просьбой сыграть веселый вальс. Взволнованная, ничего не понимающая, почти испуганная жена садится за рояль. Полежаев торопливо идет в прихожую, открывает большой кованый сундук, достает оттуда пальто, зонты, шляпы, развешивает их в прихожей и только после этого, улыбаясь своей выдумке, приняв торжественный вид, открывает входную дверь. Из комнаты слышны звуки вальса, Полежаев потирает руки и даже пританцовывает.

Входит Воробьев. Он удивлен.

— У вас гости?— спрашивает он пораженный.

— Да, гости!— отвечает Полежаев, прикрывая дверь в комнаты.— Придется нам с вами здесь поговорить. Вы уж меня извините...

Таким образом, сцена разрыва учителя с учеником помимо словесного выражения дополняется вторым планом, драгоценным для артиста. Полежаев, глубоко расстроенный, играет хорошее настроение; Воробьев, ожидающий увидеть всеми покинутого, одинокого профессора, явно разочарован, с трудом скрывает вначале свою злость и раздражение. Теперь у актеров есть возможность проявить тут же и еще какие-то стороны характеров. Поэтому вся сцена приобрела «стереоскопичность», она позволяет актерам щедрее использовать «палитру выразительности». Здесь есть место искусству перевоплощения!

●

Позволю себе привести еще один пример, подтверждающий необходимость всегда создавать для актера такую ситуацию, когда «приспособления», предлагаемые драматургом и режиссером, позволяют одновременно раскрывать различные качества характера — то есть строить образ не «типажный», а глубинный, многосторонний.

В эпизоде из «Депутата Балтики», когда профессор Полежаев произносит свою речь перед матросами и вооруженными рабочими— депутатами Петросовета, Н. Черкасов как бы не видит людей, к которым обращается. Он говорит, словно прощаясь с жизнью. Речь его похожа на исповедь, обращенную к будущим поколениям.

Сцена эта первоначально была написана так: председательствующий предоставляет слово профессору Полежаеву; все присутствующие в зале приветствуют Полежаева, когда тот идет к трибуне.

Столик стенографисток. Молодая стенографистка обращается к старшей, более опытной:

— Как это писать?

— Пишите «бурные аплодисменты»,— отвечает старшая.

Полежаев начинает свою речь:

— Господа! Это я вам говорю «господа», потому что вы подлинные господа нашей новой родины...

Его внимательно слушают моряки, солдаты, вооруженные рабочие. Его слушают сидящие в ложе дипломаты, его слушают корреспонденты газет. Стенографистки, склонившись над тетрадями, записывают пламенные слова депутата Балтики.

В это время к председательствующему подходит человек в военной форме и передает какую-то бумагу. Председательствующий прерывает выступление Полежаева и, обращаясь в зал, предлагает всем морякам Балтфлота, всем солдатам, всем, кто в состоянии держать в руках оружие, покинуть зал: немцы наступают!

И вот большой зал Таврического дворца пустеет — остаются только дипломаты в ложе и корреспонденты, ожидающие стенограмму. В огромном пустом зале громко и взволнованно звучат слова Полежаева:

— Мое сердце отстукивает последние часы, не знаю, смогу ли я когда-нибудь еще прийти сюда. Но я знаю, что говорю сейчас перед всем миром!

В пустом зале Таврического дворца говорит Полежаев, обращаясь ко всем людям на земном шаре.

Ложа дипломатов. Корреспонденты. Стенографистки...

Речь Полежаева в силу особенных, найденных в сценарии обстоятельств приобрела новое звучание, из обычной публицистики превратилась в слова, обращенные ко всему миру. Это и сыграл актер благодаря тому, что оказался перед пустым залом. И в характере героя появилась чрезвычайно важная черта — упрямое дерзновение, вопреки всему на свете, способность видеть далеко, прозорливо...

Часто в сценарии или в фильме замечаешь, как авторы, желая доказать, что их герой обладает чувством юмора, пишут для этого специальные «комические» сцены. Мне это представляется абсолютно ошибочным, ложным. К тому же мы нередко убеждаемся, что веселье на экране не всегда вызывает ответную реакцию в зрительном зале.

Нет более печального фильма, чем «Чапаев». Умирает герой, гибнут его друзья, а у зрителей остается жизнеутверждающее настроение, глубокая вера в жизнь и в победу того дела, за которое боролся и умер Чапаев. Авторы не писали для Чапаева особых увеселяющих реплик, не сочиняли специально веселых сцен; в то же время, когда Чапаев ведет самый серьезный разговор или решает важное дело, в зрительном зале то и дело возникает улыбка, та улыбка, которая еще больше укрепляет контакт между экраном и зрительным залом. Подчеркиваю — в то же время.

Чапаеву свойственно чувство юмора наряду с целым рядом других чувств, и его юмор совершенно естественно обнаруживается в его натуре постоянно. И именно тогда зритель воспринимает шутку, остроумную реплику как нечто органичное для данного характера.

В этом случае сложная роль ведет за собой актера, а не приспосабливается к его житейской индивидуальности.

●

Народность героя фильма, я думаю, раскрывается в том, насколько его образ ассоциируется в сознании зрителя с людьми, которых он наблюдает в жизни, с которыми встречается, дружит, работает...

...Мне кажется, что всеобщая любовь к фильмам А. Каплера и М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» объясняется главным образом тем, что Б. В. Щукину удалось в высшей степени правдиво передать характер Владимира Ильича Ленина. Авторам этого фильма выпало самое большое счастье, какое только достается художникам, — у зрителей от общения с образом Ленина появляются на глазах слезы радости.

Авторы не создавали специальных сцен, где бы можно было показать веселый, оптимистический нрав Ленина, они не «перечисляют» черт его характера и не пытаются воспроизвести его типажно. Вы смотрите серьезный, умный фильм, словно пронизанный улыбкой, и в нем возникает характер сложный и цельный.

Алексей Каплер, создавая в своем сценарии образ Ленина, предложил актеру Щукину именно те обстоятельства, в которых отдельные черты характера Ильича не чередовались, а существовали одновременно, то есть органично, в любой из сцен.

Вспомним хотя бы сцену из первой серии фильма — ночевку Ленина у рабочего Василия. В этом лаконичном, емком эпизоде проявляются одновременно и острый ум Ленина, его тонкая ирония, величайшая образованность, скромность, неприхотливость в быту и вместе с тем требовательность и суровость в работе.

А сцена из второй серии того же фильма — разговор Ленина с девочкой! В этом также коротком по времени эпизоде мы видим и величайший гнев, и лиричность, и государственный ум, и веселую шутку Ильича. И все это так натурально переплетено в едином комплексе чувств.

Только такое строение роли-характера побуждает актера к перевоплощению, иначе он просто позирует перед камерой.

Наличие в сценарии драматургического материала, раскрывающего черты государственного деятеля, великого мыслителя, и характерных подробностей, свойственных простому человеку,— все это дает возможность актеру так играть, что в поведении, казалось бы, обыкновенного человека мы улавливаем черты гениального мыслителя.

Хочется еще раз вспомнить сценарий, по которому сделана одна из наиболее сильных лент последнего времени.

Сценарий Евгения Габриловича «Коммунист» вызвал большой интерес, имел хорошую прессу. Фильм действительно получился чрезвычайно впечатляющим благодаря своей литературной основе и первоклассной режиссуре. В этой картине зритель знакомится с одним из рядовых людей революции, отдавшим всю свою жизнь служению комму-

низму. Все свои поступки он рассматривает с точки зрения полезности делу, которому служит. Это подлинный революционер-коммунист с головы до ног. Е. Урбанский играет эту роль с огромной страстностью, нигде не срываясь и не фальшивя.

Однако, несмотря на превосходную драматургию и высокий класс режиссуры и актерского мастерства, картина все же вызывает — у меня, во всяком случае, — некоторое чувство неудовлетворенности. Почему?

Мы знаем, что в жизни часто бывает так: мы встречаем человека, которого природа наделила наилучшими качествами — умом, добротой, смелостью; такой человек должен вам полюбиться с первых встреч, вы ищете с ним общения, вы хотите, чтобы он стал вашим другом. Но довольно скоро вам с ним становится скучно, безрадостно, вы начинаете его избегать... Кроме высоких душевных качеств, которые легко оценить умом, должна быть в герое фильма еще особая притягательная сила; она чаще всего заключается в его жизнелюбии, оптимизме, вере в жизнь, в умении радоваться и нести радость окружающим.

Очевидно, Е. Урбанский мог сыграть такого героя, если бы сценарий и режиссура повели его к такой цели, заставили подняться еще на одну ступень артистизма.

Мне кажется, что Е. Габрилович и Ю. Райзман остановились, не дойдя до конца избранного ими пути. Разумеется, дело не в том, чтобы Губанов—Урбанский спел веселую песню или сплясал лихой гопак. Дело в том, что автор сценария, наделив героя страстностью и непримиримостью к врагам революции, принципиальностью и храбростью, не заставил актера искать в этом человеке народный юмор, выражающийся в различных обстоятельствах по-разному.

Это мешает его близкому, душевному общению со зрителем, делает его далековатым для простого человеческого сопереживания. (Таково мое личное впечатление.) И потому победы и неудачи героя не всегда вызывают трепетное беспокойство у зрителя. Умом понимаешь, что перед тобой человек высоких моральных качеств, великолепный и благородный человек; однако, не до конца раскрытый для тебя, он вызывает чаще волнение ума, чем взрыв эмоциональной растроганности. Из-за этого образ Губанова кое-что теряет в силе своего художественного воздействия, в своей «заразительности».

Недостаточно написать сцену, где герой показан печальным или рассеянным, веселым или злым,— нужно еще дать актеру такие удобные «внутренние» приспособления, создать такие внешние обстоятельства, которые позволили бы глубоко и разносторонне раскрыть состояние его души зрителям.

Самое трудное и в то же время самое важное для кинодраматурга — построить композицию сценария таким образом, чтобы драматургический материал заставлял актера, способного к перевоплощению, искать все новые и новые проявления характера героя, чтобы актер мог показать зрителю множество граней человеческой души. И обязательно в сравнительно короткий отрезок времени.

По пьесе В. Розова «В поисках радости» режиссеры Г. Натансон и А. Эфрос поставили на «Мосфильме» картину «Шумный день». Главного героя фильма многосторонне, с подлинным перевоплощением играет Олег Табаков. Из многих удачных эпизодов фильма особенно хочется выделить один. Жена брата глубоко оскорбила Олега — она вышвырнула из окна его аквариум с золотыми рыбками. Как реагирует на это пятнадцатилетний юноша? Будь он постарше, он, вероятно, нашел бы другой ответ на поступок разбушевавшейся особы, но ему только пятнадцать... И вот он срывает со стены саблю, когда-то сверкавшую в руках отца на полях гражданской войны, и рубит модную мебель, которой жена брата захламила комнату. Так выразил он свой протест против мещанства, бессердечности, эгоизма. Сколько граней характера одновременно проявил актер в одном эпизоде благодаря сценарию! Перед нами мальчишка и несдержанный, и очень впечатлительный, и великолепно-честный, наивный и прямой. Это настоящий сын своего отца и в то же время подросток именно наших дней, со всеми противоречиями, свойственными современной молодежи. Это именно одновременное, то есть органически цельное раскрытие сторон характера, причем зритель не может не чувствовать симпатии к этому юноше.

А вот другой пример, тоже из нового фильма,— пример «арифметического» перечисления различных черт характера. В одном из первых эпизодов фильма «Время летних отпусков» механик Глеб, роль которого играет В. Зубков, является к Светлане — геологу. Сначала он проявляет к ней интерес

как к женщине. Потом, получив отпор, пьет стаканами коньяк, быстро напивается и внезапно уходит. В дальнейшем из реплик Светланы мы узнаем, что Глеб очень любит свое дело и прекрасно в нем разбирается. Так от эпизода к эпизоду что-либо «плюсуется» к характеру Глеба. Но многогранного, глубоко схваченного образа не возникает: его нет в самом сценарии, и актеру просто приходится демонстрировать то одно (интерес к Светлане), то другое (страсть к выпивке), то третье (трудолюбие, техническая сметка).

В повести А. Рекемчука этот характер интересный, потому что в нем есть некая связь приведенных качеств. В фильме эти качества продемонстрированы врозь. Думается, что приглашение В. Зубкова на эту роль больше подсказано верой в талант актера, чем соображениями о строении роли, которую исполнитель мог по-своему и понять и воплотить. Но без настоящей роли бессилен самый даровитый актер, а роли Глеба в сценарии не оказалось.

Мы знаем очень талантливых актеров, которых теория «соответствия» заставляла не приобретать, а терять и мастерство и экранную «заразительность». Такого одаренного актера, как Николай Крючков, режиссеры в течение нескольких лет побуждали играть роли, похожие на Клима Ярко. Если роль в новом сценарии в чем-то «соответствовала» Климу Ярко, приглашался Крючков... Это на некоторое время задержало творческое развитие артиста.

Но когда в «Сорок первом», в «Балладе о солдате» и в некоторых других фильмах воображение актера растревожили, возбудили непривычными задачами, мы увидели новые, неожиданные стороны дарования Н. Крючкова.

Итак, за глубокое, выразительное, творческое перевоплощение!

Л. ТРАХТЕНБЕРГ

Когда звучит широкий экран

Уже давно в кинотеатрах показывают широкоэкранные фильмы, в ряде городов появилась кинопанорама, а мы так и не собрались всерьез подумать и поговорить о стереофонии как средстве художественного выражения.

Между тем из вышедших за последние годы широкоэкранных и панорамных картин только в единичных работах стереофония обрела художественный смысл.

Все мы видим, как успешно развивается широкоформатное кино. Уже первые результаты производят огромное впечатление, предвещают большое будущее новому виду кинематографа, и стереофония здесь также должна играть далеко не последнюю роль.

Не пора ли начать разговор о стереофонии с позиций художественных проблем?

Если этого не сделать с самого начала широкоформатной «эры», то пространственное звучание измельчает до узкослужебного средства, как это случилось с цветом (не считая единичных выдающихся фильмов). Конечно, как бы высока ни была художественная роль стереофонии, она, безусловно, будет иметь и служебное значение в таком реалистическом зрелище, как широкоформатный кинематограф. Поэтому с этого и хочется начать.

Вряд ли сейчас кто-либо в широкоэкранном стереофоническом фильме замечает, что голос актера раздается именно оттуда, где он виден на изображении.

Не замечает по той простой причине, что в этом нет ничего удивительного. Ведь в жизни происходит точно так.

Мне припоминается случай из практики, когда во время стереофонической перезаписи кинофильма «Сестры» оборвалась пленка изображения. В спешке монтажница склеила ленту наоборот.

Демонстрация началась сначала. Присутствовавшие в ателье спокойно смотрели фильм; но вдруг они необычайно оживились: голос актера, находившегося в левой части экрана, послышался справа, а когда ему стал отвечать партнер, находившийся в правой стороне экрана, его голос, наоборот,

зазвучал слева. Изображение после склейки пошло перевернутым.

Локализация стала заметной только тогда, когда из-за перевернутого изображения направленность звука перестала совпадать с расположением действующих лиц.

Весьма возможно, что подобное явление в некоторых случаях, по замыслу авторов, может быть использовано как прием, но здесь оно было воспринято как нелепость, как дефект.

Несовпадение звуковой локализации со зрительным образом искажает иллюзию реальности, а ведь реальность — это главное достоинство широкоформатного кино.

— А нельзя ли без стереофонии?— говорит кое-кто.

Нет, широкоформатный художественный фильм обязательно должен быть стереофоническим. Экран, заполняющий всю длину передней стены кинозала, требует точного совпадения направления звука со зрительным образом, которому этот звук принадлежит.

Многоканальная система записи и воспроизведения звука может обеспечить это условие.

Но ошибочно полагать, что для этого достаточно одной лишь стереофонической техники. Если бы речь шла о съемке одного отдельного кадра, не связанного с другими,— это было бы так; но мы снимаем кинокартины, где кадры, чередуясь, связываются в эпизоды, а из эпизодов складывается уже весь фильм.

Поскольку художественный кинофильм, снятый и демонстрируемый по широкоформатному методу, немыслим без стереофонии, то с условиями звуковой локализации нужно считаться и при режиссерской разработке сценария и при мизансценировании, компоновке кадра, монтаже. В противном случае на монтажных стыках возможны «перескоки» звука. Даже точно следующие за изображением, они неизбежно будут раздражать зрителей.

Напомним, что и в изображении резкие смещения действующего лица из одной части экрана в другую—на монтажных переходах—мешают смотреть широкоформатный (или широкоэкранный) фильм.

Сам по себе формат экрана, простирающийся во всю ширину стены, выдает композиционные и монтажные огрехи, а «чувствительный» стереозвук еще больше их подчеркивает.

7*

Это должны знать режиссеры, операторы, звукооператоры и монтажеры широкоформатных (и широкоэкранных) кинокартин.

Некоторые утверждают, будто звуковая локализация отвлекает внимание и даже раздражает. Но это говорит лишь о плохо выполненной локализации. Не мешает же локализация звука на театральном представлении, а ведь там это естественное явление. И было бы странным видеть актера у левых кулис, а слышать голос из середины сцены.

Задача в том, чтобы во время съемок соблюдались композиционные условия, необходимые для монтажа широкоформатных кадров, чтобы искусством звукооператора была создана точная локализация в сочетании с монтажно-звуковым построением эпизода в целом.

Все это «арифметика» стереофонии, которая должна быть усвоена теми, кто собирается снимать фильмы для широких экранов.

●

Но есть еще в стереофонии «алгебра» и «тригонометрия», позволяющие решать более серьезные задачи в искусстве кино.

Такие свойства и возможности многоканального звучания, как движение звука, концентрация его в нужном направлении, кулисность звучаний, охват периметра зала звуковыми событиями ждут своего применения как средства художественного воздействия.

Стереофония, несомненно, таит в себе и другие, еще не открытые нами творческие возможности.

Нам кажется, что кинематографическую образность стереофония приобретает только тогда, когда движение звука, его место в пространстве и направленность, будучи осмысленными драматургически, подаются в противопоставлениях и столкновениях, контрастах и ритмических чередованиях, подчиняясь законам киноискусства.

Немалый интерес представляют, очевидно, контрапункты между различными элементами пространственного звучания и изображением, — конечно, при условии драматургического обоснования.

Нельзя переоценить силу художественного воздействия пространственного звучания в широкоформатном, а также широкоэкранном фильме, если умело пользоваться этим новым средством киноискусства. Однако успешно применить его можно в том случае, если замысел звукового построения картины

будет своевременно разработан в режиссерском (постановочном) сценарии.

А разве черты будущего широкоформатного фильма не могут быть заложены еще в литературном сценарии? Ведь в чудесных описаниях Гоголя целые страницы как будто специально написаны, чтобы по ним снимать панорамы на 70-*мм* пленку.

Или возьмите Чехова. В «Степи» мы читаем: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, с л ы ш а л а с ь то с п р а в а, то с л е в а, то с в е р х у...»

Это ли не готовый ход для стереофонии?!..

Не надо, разумеется, понимать эти приметы превратно. Локализация здесь не есть иллюстративное совпадение каких-то реальных восприятий, и не служебную роль выполняет здесь стереофония. Нет, это кажущиеся фантастические представления слышимых чеховским героем звучаний, когда он блуждает по степи. Они слышатся ему даже с заоблачных высот... А потом, чуть позднее, оказывается, здесь же, рядом... поет женщина...

Мы убеждены, что одним из условий успешного развития широкоэкранного и широкоформатного кинематографа является «новая драматургия», учитывающая новую форму киноискусства.

Но автор сценария, концентрируя основное внимание на построении сюжета, раскрытии идейного содержания будущей картины, естественно, не может уделить слишком много места звуковым моментам. Поэтому в режиссерско-постановочном проекте изобразительное и звуковое решение будущей кинокартины должно подробно разрабатываться с учетом и использованием особенностей и взаимных связей больших форматов и стереофонии. Иначе новые формы кинематографа не будут развиваться как факторы художественные, а останутся либо аттракционом, либо усовершенствованием в плане технических мероприятий.

Естественно, что кинокритика должна изучать опыт новых художественных возможностей кинематографа, поддерживать поиски в этом направлении.

За последние годы у нас выпущено уже четыре панорамных фильма и свыше сорока широкоэкранных картин. Некоторая часть из них представляет несомненный интерес как по своему изобразительному решению, так и по использованию стереофонии. Тем не менее, за исключением одной-двух статей, ни одна рецензия на фильмы, снятые для широкого экрана, даже вскользь не затронула особенностей их композиционного или стереофонического решения, влияния новой формы на художественную ткань картины.

Когда на экране демонстрировался фильм «Широка страна моя...», кинокритика не сказала ни слова по поводу его звукового содержания, хотя это был первый панорамный стереофонический фильм. А отнимите от этой картины пространственное звучание, и увидите, как она проиграет, как многие кадры потеряют свою художественную силу.

В первом панорамном фильме есть очень удачные кадры. Вспомним начало фильма, где благодаря прекрасно выполненной звуковой композиции, использующей эффект стереофонии, зритель оказывается органически втянутым в события, происходящие на экране.

Незабываемое впечатление оставляет эпизод с плотами: плоты проплывают под мостом, по которому идет поезд,— это лучшие кадры фильма. Звуковое решение этого эпизода можно считать образцом сочетания стереофонической музыки с «движущимися» натурными звуками (шумами).

В фильме есть еще и другие интересные по звуку сюжеты. Но в этой первой работе в жанре кинопанорамы есть, конечно, и неудачи.

В некоторых случаях произошло это из-за игнорирования «интересов» звука при построении зрительного плана (что не осталось безнаказанным и обернулось против самого зрительного образа — такова природа кинематографа больших форматов), но в большинстве своем это просчеты звукооператорского порядка (сюда мы причисляем, конечно, и режиссуру).

Опыт показывает, что чем больше экран, тем более ощутимо отсутствие реальных звуков.

На телеэкране кадры без шумов не вызывают ощущения пустоты; достаточно голоса диктора, чтобы экран казался «живым». Но на киноэкране, а тем более в кинопанораме, кадры без шумов безжизненны, какой бы наполненной ни была музыка.

Дикторский текст в сочетании с музыкой еще больше омертвляет кинопанораму, пре-

вращая «реальное» зрелище в немой видовой фильм с большим увеличением. Поэтому так мертвы в картине «Широка страна моя...» эпизоды с яхтами и шлюпками, с пионерами на речном трамвае и другие.

Иное дело — сочетание дикторского голоса с натурными звучаниями (шумами).

Специфическим, вероятно, должно быть в панорамных (а также широкоформатных) фильмах музыкальное построение, иначе музыка очень утомляет зрителей. Это особенно заметно в первой половине фильма «Широка страна моя...». А вот шумовые акценты, какими бы интенсивными они ни были, воспринимаются легко, по-видимому, благодаря их локализации и движению в пространстве.

Несмотря на некоторые недостатки, наш первый кинопанорамный фильм является интересной работой. Этого, к сожалению, нельзя сказать о последующих панорамных картинах. Мы не касаемся здесь изобразительной стороны, но по звуку они попросту неинтересны, выполнены небрежно, что кладет заметную печать на их общий художественный уровень.

Думается, что наши последние кинопанорамные фильмы — это шаг назад.

И здесь снова хочется повторить свои претензии к критике. Отсутствие серьезного анализа первой, несомненно интересной работы, обобщающих выводов, на которые могли бы опереться авторы последующих постановок, сыграли свою роль в известной дискредитации эффектного кинозрелища.

Еще один пример.

Кинофильму «Товарищ» уходит в море» на Канском фестивале 1956 года была присуждена специальная премия за стереофонический звук.

А наша кинокритика, несмотря на то, что картина довольно долго демонстрировалась в кинотеатрах, ни словом не обмолвилась о замечательных особенностях ее звукового решения.

Чем же привлекает внимание стереофония этой картины? Почему она не осталась незамеченной на фестивале?

Потому, что в этой картине стереофонии отведена не служебная роль: стереофонические акценты подчиняются здесь идее кадра, они драматургически осмыслены, использованы авторами как средство эмоционального воздействия.

Насколько возрастает драматизм в кадрах шторма, когда в зале буквально над головой слышится гром, а грохот волн окутывает зрителей со всех сторон. Зритель по-особому воспринимает героизм моряков. потому что он как бы сам, вместе с этими мужественными людьми оказывается на борту парусника.

Какую реалистическую яркость приобретают кадры в порту, когда пространство вокруг зрителей оживает множеством разнообразных портовых звуков, движущихся с разных сторон! Широкий экран от этого словно расширяется еще больше, становится даже «глубоким», как будто приобретает третье измерение.

●

В ближайшие годы невозможно будет везде показывать широкоформатные фильмы в их оригинальной форме. Поэтому изготовление широкоэкранного и обычного вариантов каждой широкоформатной картины будет продолжаться еще долго.

Процесс этот сейчас довольно трудоемкий и требует обязательного участия звукооператора фильма. Времени же на производство широкоформатного фильма (включая выпуск вариантов) затрачивается столько, что за этот же период звукооператор в состоянии сделать две картины обычного формата.

Нечего скрывать — это в большой мере удерживает звукооператоров от участия в постановке кинофильмов новых видов.

Не скроем, что невнимание и недооценка некоторыми режиссерами роли стереозвука и его художественных возможностей также снижает интерес звукооператоров к этой работе.

И еще об одном. Существующая практика пополнения кадров звукооператоров, вернее, отсутствие всякой системы в подготовке высококвалифицированных звукооператоров-кинематографистов сказывается и еще больше скажется в будущем на развитии новых видов киноискусства.

Все это уже вопросы, как говорится, вторичные, но от верного их решения во многом зависит главное — художественное качество наших фильмов.



А. ГРОШЕВ

Образ В. И. Ленина на экране

Материалы к лекции

I

Велика, почетна и ответственна задача художников, воссоздавших на экране бессмертный образ великого вождя и учителя трудящихся всего мира Владимира Ильича Ленина. К решению ее наше киноискусство могло приступить не сразу. Понадобилось время для накопления определенного идейно-художественного опыта, основывающегося на методе социалистического реализма.

Идя по этому пути, во втором десятилетии своей истории советское киноискусство создало фильмы, в которых уже были найдены новые художественные средства, позволившие передать размах происшедших в нашей стране революционных событий, воспроизвести галерею глубоко индивидуальных характеров революционных борцов из народа. С триумфом прошел по экранам страны фильм «Чапаев», рассказавший о величии подвига во имя дела революции, о подлинно народном герое. Типические черты многих тысяч рабочих-революционеров воплотились в образе Максима в фильме «Юность Максима», открывшем замечательную трилогию об истории революционного движения в России.

Все это дало возможность нашему правительству поставить перед мастерами кинематографии задачу: правдиво и глубоко отобразить в киноискусстве события Октябрьской революции, воссоздать на экране образ В. И. Ленина.

В 1936 году был объявлен конкурс на лучшее драматургическое произведение на эту тему. В результате уже в 1937 году на сценах наших театров появились пьесы «На берегах Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьем» Н. Погодина. В этих пьесах впервые в истории театра был воспроизведен образ гениального вождя революции В. И. Ленина.

В 30-х годах и другие, смежные с кино виды искусства обратились к изображению революционных событий и образа вождя революции. В живописи, например, в это время появились такие произведения, как «Ленин на трибуне» А. Герасимова (1930), «Ленин у прямого провода» И. Грабаря (1933) и т. д. Многие из этих картин оказали влияние на изобразительное решение фильмов о Ленине.

В первые годы после революции много сделала для сохранения живого облика вождя советская кинохроника.

Живой Ленин был запечатлен на пленке свыше 20 раз. Еще на заре советской кинематографии, в 1925 году, Дзигой Вертовым был создан специальный тематический выпуск «Ленинская киноправда». Он состоял из трех частей. В первой части рассказывалось о революционной деятельности Ленина, о торжестве его идей; во второй, траурной части показаны похороны вождя революции и глубокая скорбь народа; тема третьей части — выполнение заветов Ильича.

Композиция «Ленинской киноправды» была повторена Вертовым спустя десять лет в фильме «Три песни о Ленине», где тема Ленина и народа приобрела эпическое звучание и несравненно больший размах, чем в предыдущих документальных картинах.

В основу фильма были положены песни о Ленине, сложенные трудящимися Востока, в частности Азербайджана и Средней Азии.

Фильм «Три песни о Ленине» был построен

Д. Вертовым по методу монтажных противопоставлений, вызывающих у зрителей определенные ассоциации, которые вели к большим политическим обобщениям. Выразительная музыка Ю.Шапорина, публицистическая взволнованность, жизнеутверждающий пафос — все это придавало фильму «Три песни о Ленине» необычайную поэтичность.

Итак, мы видим, что мастера театра, живописи, хроникально-документальной кинематографии упорно работали над воспроизведением образа В. И. Ленина. Все это имело немаловажное значение для создания художественных фильмов об Октябрьской революции, для воплощения на экране образа ее великого вождя.

И вот во второй половине 30-х годов на экраны страны выходят кинокартины «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем».

II

Сюжетом вышедшего на экраны в 1937 году фильма «Ленин в Октябре» (сценарий А. Каплера, режиссер М. Ромм, оператор Б. Волчек) послужили исторические Октябрьские события 1917 года в Петрограде. Главными героями фильма являются исторические лица — Ленин и его соратники.

В фильме есть и вымышленные герои: рабочий Василий, председатель завкома Матвеев. Во взаимоотношениях с ними раскрывается образ вождя партии, подчеркивается его тесная связь с рабочим классом, с революционным народом.

В этом фильме артист Борис Щукин впервые в киноискусстве создал замечательный образ вождя пролетарской революции.

Как работал Щукин над ролью, каким пользовался материалом?

Большую помощь оказало артисту, как свидетельствует об этом М. Ромм, изучение произведений В. И. Ленина.

Глубокая и разносторонняя характеристика личности Ленина, которую Б. Щукин почерпнул также из воспоминаний ближайших соратников Владимира Ильича, из произведений М. Горького, позволила артисту составить ясное представление об образе вождя, дала ему возможность подойти правильно к решению задачи воплощения его на экране.

В записях Б. Щукина мы находим такие строки: «Жизнерадостность, непримиримость Ильича; великое сердце Ильича; воля Ильича; любит народ; к массам — слушать их; разговаривать; беседовать, помогать разобраться им и проверить на них себя, советоваться с ними; во имя пролетарской революции — все на развитие ее и на укрепление победы...»

Изучая материалы, Б. Щукин намечал для себя и внешний рисунок образа, стараясь освоить походку, движения, жесты и манеру речи Ленина. Но окончательно образ сложился у актера на репетициях и на съемках перед киноаппаратом.

Большая предварительная творческая работа Б. Щукина облегчила решение сложнейшей задачи актерского искусства — переход от логического усвоения образа к непосредственному эмоциональному воспроизведению его, а также от застольного, подготовительного, репетиционного периода к съемке.

Такой переход от замысла, от предварительной работы над образом к исполнению роли перед аппаратом является чрезвычайно трудным моментом в творчестве киноактера, и Б. Щукин с ним отлично справился. Постановщик фильма со своей стороны старался создать артисту все необходимые условия для совершения этого перехода. Так, например, съемки проводились по нарастающей сложности эпизодов, и благодаря этому Б. Щукин приобретал все бо́льшую уверенность в своих силах. Он добился чрезвычайно убедительной передачи многих характерных черт Ленина, которые воссоздали перед зрителем живой образ вождя.

Достаточно вспомнить, как Щукин, закинув голову назад и наклонив ее несколько к плечу, засунув пальцы за проймы жилета, идет по коридору Смольного, а затем по залу к трибуне. Как точно артист воспроизводит походку Владимира Ильича, как верно передает его привычные жесты и движения! В результате возникает не только внешний облик вождя. В живых интонациях то пламенной, уверенной и убедительной, то шутливой и ласковой речи, в движениях и жестах, чуждых какой-либо рисовки, открывается нам ленинская мудрость, твердость и принципиальность, нас покоряет ленинский темперамент борца и огромное человеческое обаяние.

К сожалению, в работе над фильмом «Ленин в Октябре» его авторами были допущены некоторые просчеты. Несколько бегло, отраженно показано историческое заседание ЦК партии, тогда как заседание Временного

правительства представлено более подробно и обстоятельно. Скупо показаны подпольная работа большевиков, подготовлявших вооруженное восстание, деятельность членов ЦК партии, соратников и друзей Ленина. Образ Владимира Ильича как вождя партии и народа был бы раскрыт значительно полнее при условии изображения в фильме тесного общения, содружества Ленина с членами большевистского ЦК, представлявшего штаб революции.

Нужно сказать, что и актерское исполнение роли Ленина вызвало ряд справедливых упреков.

Желая нарисовать облик Ленина на экране как можно более похожим, Б. Щукин не во всех эпизодах смог скрыть от нас технику актерского воспроизведения характерных ленинских жестов, манеры поведения. Стремление к точному копированию часто сковывало свободу актерской игры. В последующей своей работе над образом Ленина Б. Щукину удалось преодолеть этот недостаток.

Несмотря на эти недочеты, фильм «Ленин в Октябре» явился крупным событием в нашем искусстве, первой удачной попыткой отразить на экране исторические события Октябрьской революции и показать образ В. И. Ленина.

III

Фильм тех же авторов «Ленин в 1918 году», вышедший на экраны в 1939 году, рассказывает о деятельности вождя партии и Советского государства В. И. Ленина в тяжелое время, когда империалистам Англии, Франции, Японии, США удалось захватить огромную часть нашей территории, а внутри страны вспыхивали эсеро-белогвардейские мятежи, возникали контрреволюционные заговоры. Молодое Советское государство оказалось в огненном кольце. Коммунистическая партия, Ленин принимали энергичные меры для организации обороны страны. В статьях, речах В. И. Ленина, в его обращениях выдвигается лозунг — «Все для фронта!».

Если фильм «Ленин в Октябре» по своей драматургической структуре является исторической хроникой об Октябрьской революции (вначале фильм назывался «Восстание»), то картина «Ленин в 1918 году» — историческая драма, где образ Ильича стоит в центре композиции, занимает ведущее место, определяет собой драматургию фильма.

Художественный стиль фильма в значительной мере определяется его замыслом, в основу которого было положено стремление раскрыть сущность революционного, социалистического гуманизма.

В сценарии фильма «Ленин в 1918 году» широко использованы высказывания Горького, явившиеся непосредственным источником для построения некоторых эпизодов картины.

Известно, что А. М. Горький в период ожесточенных классовых битв в первые годы Советской власти не сразу понял смысл и необходимость суровых мер, принимаемых органами диктатуры пролетариата против врагов Советской власти.

В начальном эпизоде фильма — встрече М. Горького с В. И. Лениным в Кремле — Б. Щукину удалось с большим мастерством передать принципиальность, настойчивость Ленина и вместе с тем его тактичный, проникновенный подход к политическому воспитанию великого писателя и своего большого друга (роль А. М. Горького талантливо, со свойственным ему мастерством перевоплощения исполнял Н. Черкасов).

В сцене с девочкой тема социалистического гуманизма возникает в новом аспекте. Авторы фильма смогли здесь передать методом контрастных переходов суровость исторической обстановки и подлинную гуманность вождя революции, его глубокую озабоченность судьбами простых людей и особенно детей.

Сущность социалистического гуманизма убедительно раскрывается также в сцене разговора Ленина с кулаком. Этот эпизод актер проводит очень интересно. От доброжелательного расположения к крестьянину, в котором вначале Ленин склонен был видеть представителя середняцко-бедняцкой массы, он в следующий момент переходит к пытливому разглядыванию (с кем же он имеет дело?) и, наконец, к твердому, решительному и открытому разговору с классовым врагом. Ясная, неотразимая логика ленинских доводов и глубокая убежденность звучат в словах артиста. С особой силой подчеркивается в этой сцене одна из главных черт Ленина — непримиримость к классовому врагу.

Горячим призывом к борьбе и революционной бдительности звучит речь Владимира Ильича на митинге рабочих завода Михельсона. Б. Щукин произносит эту речь страстно и убедительно, его жесты скупы и естественны. И простые, доходчивые слова волну-

ют людей. Аппарат переходит на лица рабочих: мы видим, как живо реагируют они на слова вождя... Гул возмущения и негодования проносится по цеху, когда Ильич оглашает злобную вражескую записку, поданную ему.

В этой сцене авторы фильма ставили перед собой задачу — показать вождя в тесной связи, в единстве с рабочим классом. Поэтому режиссер и оператор снимали почти всю сцену на общих и средних планах. В ней нет ни одного крупного плана, который выделил бы лицо оратора из общей массы ее участников.

Б. Щукин прекрасно справился с этой сценой. Если в картине «Ленин в Октябре» актер часто не шел дальше внешнего копирования Ленина на трибуне, то здесь в передаче ленинской речи он достигает большого мастерства.

Тема единства вождя и народа раскрывается и в небольшом, но чрезвычайно выразительном эпизоде в цехе завода Михельсона, когда рабочие слушают бюллетень о состоянии здоровья Ленина. Здесь хорошо переданы беспредельная любовь рабочих к Ильичу, их трогательная забота о нем.

В этом фильме, так же как и в предыдущей картине, кроме исторических личностей в качестве основных действующих лиц показаны и вымышленные герои — рабочие Василий (артист Н. Охлопков) и Матвеев (артист В. Ванин), олицетворяющие собой революционный пролетариат.

«Ленин в 1918 году» — знаменательный этап в советском киноискусстве. Образ Ленина получил здесь более углубленное решение, чем в первом фильме. Это было обусловлено двумя моментами: во-первых, значительно бо́льшим разнообразием жизненных ситуаций, в которых показывается Ленин, а следовательно, и значительным расширением круга лиц, с которыми он сталкивается. Во-вторых, постановщик фильма М. Ромм и артист Б. Щукин, приступая к созданию второй картины о Ленине, уже имели за плечами опыт работы, который и был ими учтен и использован при новой постановке.

IV

Событиям Октябрьской революции был посвящен и фильм «Человек с ружьем» (1938), поставленный режиссером С. Юткевичем по сценарию известного советского драматурга Н. Погодина.

В фильме освещается одна из коренных проблем пролетарской революции: союз рабочего класса с крестьянством, завоевание коммунистами на свою сторону большинства трудящихся.

В основе его сюжета лежит история измученного империалистической войной крестьянина в солдатской шинели, который, мечтая о земле и мирной жизни, естественно приходит к выводу о необходимости принять активное участие в пролетарской революции. Внутренний рост солдата-крестьянина Ивана Шадрина (артист Б. Тенин) и составляет основное содержание фильма.

Особый интерес представляет эпизод встречи Шадрина с Лениным в коридоре Смольного. В этом эпизоде хорошо воспроизведена напряженная атмосфера штаба революции. Артист Б. Тенин тонко передает душевное состояние своего героя, еще не разобравшегося, кому он может вручить бережно хранимое им письмо фронтовиков о земле. Видно, что все, о чем спрашивает Ильич, давно волновало солдата и сейчас он очень рад поделиться своими мыслями и чаяниями.

Эпизод встречи Шадрина с Лениным в Смольном выразительно передает одну из замечательных черт характера Владимира Ильича — способность расположить к себе простого человека. Ленин умел завязать живую беседу и, расспросив и внимательно выслушав собеседника, сделать из жизненных фактов и наблюдений необходимые политические выводы.

Полна глубокого смысла сцена на Путиловском заводе, когда Ленину и Сталину рассказывают, как Шадрин упустил генерала. В этом «психологическом случае» Владимир Ильич видит знаменательное выражение победы народных масс над царизмом, когда солдат не только перестал бояться генерала, а наоборот, генерал при виде солдата обращается в бегство.

В фильме «Человек с ружьем» роль Ленина исполняет артист М. Штраух. Созданный им образ Ленина отличается от работы Б. Щукина.

Уже в литературном сценарии картины «Человек с ружьем» черты характера Ленина даны укрупненно и более скупо, чем в предыдущих фильмах. Это обстоятельство не могло не сказаться на актерском исполнении.

Стремясь придать образу вождя бо́льшую монументальность, М. Штраух отказался

от деталей в его характеристике, от передачи многообразных оттенков в поведении и речи Ильича.

Спустя 20 лет М. Штраух вновь создает на экране образ Владимира Ильича, но уже более психологически глубокий и эмоциональный.

V

В последующие годы советская кинематография продолжала развивать традиции лучших историко-революционных фильмов. Проведенные партией критика культа личности и ликвидация его последствий в области идеологической работы оказали благотворное влияние на творчество деятелей кино. В отображении современности и исторических событий были преодолены односторонность и слащавость, характерные для некоторых фильмов первого послевоенного пятилетия. Более полно — на уровне современной науки — стали освещаться в кино события революции и деятельность Коммунистической партии и ее руководящего ядра.

Наш народ снова увидел на экране бесконечно дорогой и близкий ему образ Владимира Ильича. В 1949 году вышел двухчастевый документальный фильм «Кинодокументы о В. И. Ленине», композиционно по-новому смонтированный из кинокадров, снятых при жизни Ильича операторами Г. Гибером, Ю. Желябужским, А. Левицким, П. Новицким, Е. Славинским, Э. Тиссэ (монтаж режиссеров М. Ромма и М. Славинской).

Эти же бесценные документы кинолетописи вошли затем и в полнометражный фильм «Владимир Ильич Ленин», созданный группой творческих работников во главе с режиссерами М. Роммом и В. Беляевым.

В тесной, органической связи с историей рассказывается в кинокартине о жизни и деятельности великого вождя и учителя трудящихся. Фильм «Владимир Ильич Ленин» — широкая историческая эпопея, охватывающая полвека героической деятельности нашей партии.

Наконец, в 1958 году начал демонстрироваться фильм «Живой Ленин» (автор А. Сурков, режиссеры М. Ромм, М. Славинская), где наиболее полно представлены кадры, снятые при жизни Ильича.

Мы смотрим на экран с чувством глубокой благодарности к тем операторам, которые запечатлели на пленку для многих поколений живой образ Ленина — великого и мудрого, простого и обаятельного человека.

Советская художественная кинематография в послевоенные годы также продолжала разработку ленинской темы.

В честь сорок первой годовщины социалистической революции были выпущены на экран фильмы, посвященные Октябрю. Среди них—«В дни Октября» (режиссер — один из создателей «Чапаева», С. Васильев; сценарий фильма написан им же в соавторстве с Н. Оттеном) и «День первый», поставленный по сценарию К. Исаева режиссером Ф. Эрмлером. Оба фильма были подготовлены студией «Ленфильм», снимались в Ленинграде — городе, где рождалась революция, где улицы и площади были свидетелями тех сражений и побед пролетариата, которые положили начало новой эры в развитии всего человечества.

Эти кинокартины сходны по своей теме и историческому материалу. В обоих фильмах воссоздан образ В. И. Ленина. Вместе с тем их резко отличает друг от друга угол зрения, избранный авторами в освещении событий революции.

Фильм «В дни Октября» представляет собой историческую хронику. В центре фильма на фоне громадного разворота революционной борьбы — образ Владимира Ильича Ленина.

В фильме «День первый» события первого дня революции изображены менее широко, они раскрываются через судьбу лишь немногих ее участников — молодого питерского рабочего Николая Тимофеева и его жены Кати.

Неодинаковы эти фильмы и по тому художественному уровню, с которым воплощен образ В. И. Ленина.

В основу фильма «В дни Октября» положена книга Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». В предисловии к ее американскому изданию В. И. Ленин писал: «Эту книгу я желал бы видеть распространенной в миллионах экземпляров и переведенной на все языки, так как она дает правдивое и необыкновенно живо написанное изложение событий, столь важных для понимания того, что такое пролетарская революция, что такое диктатура пролетариата».

Авторы фильма «В дни Октября» показали В. И. Ленина в тесном содружестве и общении с членами ЦК, с членами Петроградского

военно-революционного комитета — Свердловым, Дзержинским, Урицким, Сталиным, Подвойским, Антоновым-Овсеенко и другими, представлявшими штаб революции. Более подробно были воспроизведены в фильме исторические заседания ЦК партии.

В роли Ленина в фильме выступил артист В. Честноков. Сложившиеся в кинематографии опыт и традиции в создании образа Ленина и облегчали и затрудняли задачу актера. Облегчали, ибо актер шел в какой-то мере по проторенному пути, и затрудняли, ибо талантливое исполнение роли Ленина Б. Щукиным и М. Штраухом глубоко запечатлелось в сердцах зрителей, а путь подражательства, повтора для В. Честнокова был закрыт. Нужно было искать другие акценты и нюансы. Отчасти они были определены драматургией фильма. Если в прошлых фильмах большое внимание было уделено выявлению человеческих черт характера Владимира Ильича, то в фильме «В дни Октября» сделан акцент на участии вождя в исторических событиях.

Однако В. Честнокову роль удалась лишь частично. Творческие усилия актера, направленные на передачу силы интеллекта Ильича и его огромного человеческого обаяния, в ряде эпизодов не завершились успехом, так как художественная задача подчас решается чисто внешними средствами. В частности, это можно сказать о начальных эпизодах (на квартире у Фофановой) и некоторых других.

Воплощение образа Ленина в фильме «День первый», к сожалению, должно быть отнесено к числу художественных неудач. В драматургии фильма нет убедительных мотивировок, которые оправдали бы обращение к образу вождя революции в этом кинопроизведении. Ленин появляется в фильме только в одном эпизоде — лишь для того, чтобы засвидетельствовать Кате, ревнующей мужа к неведомой «Революции», что ее муж действительно занят важным историческим делом.

Роль Ленина в фильме «День первый» исполняет Г. Юрченков. В распоряжении актера был крайне скудный драматургический материал, да и по внешним данным он мало подходил к исполнению этой роли. В силу всех этих обстоятельств игра артиста в этом фильме не оставляет глубокого впечатления.

Примером такого же неоправданного обращения к образу Владимира Ильича Ленина могут служить фильмы «Они были первыми» и «Балтийская слава». В этих фильмах образ Ленина привлекается лишь для иллюстрации событий, а сама роль бедна содержанием и малодейственна. В первой кинокартине Ленин (артист М. Кондратьев) появляется лишь мельком на III съезде комсомола и только для того, чтобы обменяться с героями несколькими незначительными репликами, не имеющими значения для развертывания сюжета. Во второй мы видим Ленина (артист Б. Смирнов) также только в одной сцене — произносящего речь с балкона дворца Кшесинской. В последующих кадрах ленинская тема не находит своего развития.

Иначе подошли к образному воплощению страницы из жизни и деятельности Ильича авторы фильма «Коммунист» (1957). Сценарист Е. Габрилович и режиссер Ю. Райзман создали замечательное произведение, наполненное пафосом героической борьбы советских людей в годы разрухи и кровавых битв с контрреволюцией, в годы, когда молодая Советская республика только что приступила к претворению в жизнь ленинского плана электрификации страны. В фильме «Коммунист» Ленин показан также в немногих кадрах, лишь в двух эпизодах, но эти два небольших эпизода крайне важны драматургически и рисуют образ Ленина короткими точными мазками.

В эпизоде в Кремле Ленин (артист Б. Смирнов) вместе со специалистами рассматривает и обсуждает план электрификации. В этом же эпизоде Ленин помогает приехавшему из Загорья коммунисту Василию Губанову достать гвоздей для строительства одной из первых электростанций. Все это — свидетельство неразрывной связи Ленина и народа, пристального внимания вождя к тем кажущимся мелочам, из которых складывается великое дело строительства нового общества. Как важно было Губанову встретить Ленина, оказавшего ему помощь в небольшом деле, от которого тем не менее зависела судьба стройки! Но для Ленина встреча с Василием и Денисом была также крайне необходима: Ильич увидел в труде представителей Загорья, в их настойчивых просьбах конкретное осуществление идей электрификации страны. «Первый, второй, третий — это еще проекты, мечты, так сказать, а шестнадцатый — вот он, уже живет, гвозди просит»,— говорит Ленин, найдя Загорье под номером шестнадцать на карте электрификации.

Но эти эпизоды, несмотря на значительность их содержания, не раскрывают по-новому

образ Ленина, носят несколько иллюстративный характер. Правда, ленинская тема в фильме не ограничивается этими эпизодами — отсвет образа Ленина как бы падает на всех героев картины. Страстность ленинской мечты и его идейную убежденность мы ощущаем и в одержимости Василия Губанова, который с таким упорством рубит лес, чтобы пустить поезд с продовольствием для строителей Загорья, и в самоотверженности и самозабвенности Дениса и других героев фильма, не щадящих себя во имя счастья народа.

Наряду с «Коммунистом» на экран выходят фильмы из жизни Ленина, раскрывающие его человечески богатый характер при помощи новой, более широкой гаммы цветов и оттенков. Среди них кинокартина «Семья Ульяновых» (1957), поставленная по сценарию И. Попова режиссером В. Невзоровым.

С большой теплотой рассказывается в фильме о матери Владимира Ильича Марии Александровне (ее роль талантливо исполняет С. Гиацинтова).

Наиболее драматичным и действенным получился в фильме образ Александра Ульянова в исполнении Ф. Яворского. И это не случайно. Именно семейная драма, вызванная казнью Александра, как бы ускоряет процесс формирования характера Володи. Он глубоко переживает смерть брата и горе матери. Володя избирает другой путь борьбы, отличный от того, каким шел Александр. Володя настойчив и смел. Он решительно пресекает притязания воспитателей гимназии, пытающихся нарушить его связи с простыми людьми, разорвать его дружбу с Огородниковым.

Роль Володи Ульянова играет В. Коровин. В манере его игры — в порывистых и энергичных движениях, в интонациях речи —нетрудно заметить некоторое заимствование у исполнителей роли взрослого Ленина, мастеров старшего поколения. И это заимствование кажется вполне правомерным. Какие-то характерные внешние черты Ленина зрелых лет зарождались и проявлялись уже в юношеские годы. И у зрителя образ юного Володи живо ассоциируется с образом Владимира Ильича, каким мы его запомнили в предыдущих фильмах и каким мы его видим в кинокартине «Рассказы о Ленине», созданной в 1957 году С. Юткевичем по сценарию М. Вольпина, Н. Эрдмана и Е. Габриловича.

VI

Фильм «Рассказы о Ленине» состоит из двух киноновелл, повествующих о разных, мало еще освещенных в искусстве периодах жизни В. И. Ленина.

Обе новеллы основаны на документальном биографическом материале. Вместе с тем в обеих новеллах авторы фильма ставили задачу достичь большого художественного обобщения, раскрыть наиболее важные и драгоценные черты образа В. И. Ленина.

Режиссер С. Юткевич и актер М. Штраух, создавшие в свое время образ Ленина в фильме «Человек с ружьем», приступая к работе над картиной «Рассказы о Ленине», стремились, опираясь на традиции, сложившиеся в советском киноискусстве в освещении ленинской темы, найти новые пути в ее трактовке.

В первой новелле — «Подвиг солдата Мухина»— рассказывается о тревожных июньских днях 1917 года. Владимир Ильич, вынужденный уйти в подполье, жил в Разливе у рабочего-большевика Емельянова под видом работника-финна; отсюда он продолжал руководить подготовкой революционного восстания. Охранка сбилась с ног, но ее попытки настигнуть Ленина оказались тщетными. С помощью рабочих Владимиру Ильичу удалось уехать в Финляндию.

В основу этой новеллы положены воспоминания старого большевика Н. А. Емельянова «В последнем подполье»; он же под собственным именем выведен в фильме в качестве одного из главных действующих лиц. В образе рабочего-большевика Емельянова артист В. Санаев талантливо передал огромную любовь народа к своему вождю и чувство высокой ответственности за его жизнь и безопасность.

Но вернемся к самому важному вопросу. Удалось ли М. Штрауху в этих новеллах показать новые стороны характера Ленина? Что нового появилось в творчестве самого актера?

Выше говорилось о том, что в фильме «Человек с ружьем» черты характера Ленина как вождя даны укрупненно, без детализации и оттенков. Это было оправдано теми задачами, которые ставил перед собой творческий коллектив фильма: показать Ленина прежде всего как государственного деятеля крупнейшего масштаба, обрисовать титаническую фигуру руководителя революции, во весь рост.

Ситуации, в которые ставится Ленин сценаристами в первой и особенно во второй новеллах нового фильма, исторически ограничены, но они дали возможность воспроизвести отдельные черты ленинского образа. В «бытовой» сцене за столом в доме Емельянова, в обществе Н. К. Крупской (М. Пастухова) и Марии Ильиничны (А. Лисянская) мы видим не только простого и удивительно обаятельного человека, глаза которого светятся добродушным юмором. Мы видим Ленина — мыслителя и вождя, с неослабным вниманием следящего за бурными событиями революционной эпохи.

Наиболее интересных результатов постановщик фильма Сергей Юткевич достиг во второй новелле — «Последняя осень».

В этой новелле рассказано о последних месяцах жизни Владимира Ильича, о грустной осени в Горках, когда Ильич, будучи тяжело больным, весной 1923 года вынужден был оставить государственные дела. Врачи запретили ему чтение газет, слушание радио — всякое общение с внешним миром.

Ленин, вся судьба которого была неразрывно связана с судьбой партии, страны, народа, изолирован от жизни, стремительно несущейся за оградой бывшей дворянской усадьбы. Вся основная сюжетная ситуация исполнена глубокого трагизма.

«Да разве может жить Ленин, ничем не интересуясь? — говорит в фильме Белов (артист И. Воронов).— Не стараясь узнать, что творится кругом? Вымаливая у смерти лишний час, словно подачку? Нет, Ленин не может так жить! Ведь это Ленин».

Новелла о болезни и уединении стала рассказом о великом ленинском жизнелюбии, мужестве и неукротимой энергии Ильича, о его тесной связи с жизнью народа, о глубоком чувстве ответственности за судьбу партии, народа, государства.

Ленин и народ, Ленин и жизнь — неразрывны. Эта мысль пронизывает всю новеллу «Последняя осень».

●

Мы попытались проследить, хотя и очень бегло, как советская кинематография решала проблему художественного воплощения на экране образа Ленина — вождя и вдохновителя революции, «самого человечного человека», «простого как правда».

Насущной задачей советского киноискусства и впредь будет создание новых правдивых фильмов о социалистической революции, о роли Коммунистической партии в революции и социалистическом строительстве, о вожде партии — В. И. Ленине. Ибо, как писал Центральный Комитет Российской Коммунистической партии (большевиков) в своем обращении в связи со смертью Ленина: «Все, что есть в пролетариате поистине великого и героического — бесстрашный ум, железная, несгибаемая, упорная, все преодолевающая воля, священная ненависть до смерти к рабству и угнетению, революционная страсть, которая двигает горами, безграничная вера в творческие силы масс, громадный организационный гений — все это нашло свое великолепное воплощение в Ленине, имя которого стало символом нового мира».

ЛИТЕРАТУРА

Т. Бачелис, Народность образа Ленина, созданного Б. В. Щукиным. Сборник статей «Вопросы киноискусства», «Искусство», 1955.

С. Дунина, Право на роль (об исполнении М. Штраухом роли В. И. Ленина), «Искусство кино», 1958, № 5.

К. Парамонова, Несколько страниц великой жизни (о фильме «Рассказы о Ленине»), «Искусство кино», 1958, № 4.

Г. Товстоногов, Рождение нового мира, «Искусство кино», 1958, № 11.

Н. Зоркая, Революционные фильмы. Очерки истории советского кино, том второй, «Искусство», 1959.

В одной из своих статей середины 20-х годов С. М. Эйзенштейн приводил известный в свое время шутливый рассказ о некоем владельце кунсткамеры, который с гордостью показывал посетителям хранившиеся у него драгоценнейшие экспонаты: два черепа Александра Македонского. В ответ на недоуменные вопросы хозяин коллекции разъяснял, что один череп принадлежит Александру Македонскому в возрасте 15 лет, а второй — ему же, но в сорокапятилетнем возрасте.

Таким же нонсенсом, как существование двух черепов Александра Македонского, представлялось тогда Эйзенштейну одновременное существование театра и кинематографа, ввиду чего он и предсказывал неизбежную, как ему тогда казалось, гибель театра. Едва ли нужно напоминать, что впоследствии Эйзенштейн отказался от этого ошибочного утверждения.

В наши дни следует, вероятно, говорить уже не о двух, а о т р е х «черепах Александра Македонского». Телевидение, которое вчера еще почиталось многими не более чем технической новинкой, уверенно входит на правах хотя и младшей, но полноправной сестры в дружную (предположительно) семью муз. О д н о в р е м е н н о е существование трех различных видов драматических искусств стало в наше время свершившимся фактом, хоть изредка и делаются попытки вновь, как и прежде, предсказать неизбежную, якобы скорую гибель театра и «неполноценность» телевидения.

Гораздо полезнее, однако, нам думается, не утверждать п р е в о с х о д с т в о какого-либо одного вида драматического искусства за счет других, а попытаться разобраться в о с о б е н н о с т я х каждого из них. Такую попытку и предпринимает в публикуемой нами статье режиссер Московского театра им. Ленинского комсомола О. Ремез.

Вопрос о «границах» между театром и кино поднимается на страницах нашего журнала не впервые. Читатели, вероятно, помнят полемическое выступление М. Ромма в 11 номере журнала за 1959 год («Поглядим на дорогу») и ответные реплики А. Юровского, А. Эфроса и Э. Арнольди (№ 4, 1960 г.).

Публикуя в дискуссионном порядке статью О. Ремеза, редакция считает своим долгом отметить, что некоторые ее положения представляются нам спорными. С рядом мыслей автора трудно согласиться. Вместе с тем мы надеемся, что обсуждение вопросов, поднятых в статье, поможет точнее определить специфику каждого из видов драматических искусств на их современном этапе и наметить путь их дальнейшего развития, а также отличить подлинное новаторство от моды.

Редакция приглашает творческих работников кино, театра и телевидения, а также зрителей и читателей журнала принять участие в обсуждении вопросов, затронутых в статье.

О. РЕМЕЗ

Похожее и разное

Споры о границах между театром и кино обрели в наши дни жестокий практический смысл. С трибун теоретических диспутов 20—30-х годов они переместились в 50-е и 60-е годы на съемочные площадки, в репетиционные помещения и зрительные залы — туда, где рождаются произведения драматических искусств.

Вторая половина века ставит вопросы размежевания театра и кино с нетерпеливой настойчивостью.

Появление телевидения еще больше обострило этот процесс. Искусство, являющееся гибридом театра и кино, незаконнорожденным их наследником, от которого открещиваются и кино и театр с удивительным единодушием, тоже ищет свой собственный образный язык.

На наших глазах происходит решительное размежевание разных видов драматического искусства. Процесс этот, не останавливающийся ни на секунду, полон захватывающих неожиданностей.

Разве не примечательно хотя бы то, что на разных этапах этого размежевания театр и кино как бы меняются оружием, широко пользуясь боевым арсеналом «противника?» Размежевание сплошь да рядом сопровождается взаимопроникновением приемов и методов. Размежевание это приводит не к смерти кого-либо из соперников, а наоборот, к еще большему расцвету каждого из них, а главное, позволяет сделать весьма оптимистические прогнозы на будущее.

Наш давний знакомец — с к у ч н ы й театр, жертва затяжной и тяжелой болезни, доживает последние дни. Театральная жизнь сегодня полна напряженных исканий. Даже ошибки иных театров обнадеживающи. Они — свидетельство движения вперед.

Серое кино (нередко в форме цветного), увы, еще живо и заявляет о своем существовании рядом картин, не претендующих на то, чтобы открыть нечто новое своим современникам. Но эти картины теснятся фильмами талантливыми, примечательными своей, самостоятельной точкой зрения и, несомненно, вносящими вклад в общий процесс формирования современного стиля советского киноискусства.

Поиски стиля, художественного, образного языка продолжаются. Итоги подводить рано. И все-таки хочется поделиться теми мыслями, к которым подводит сама наша сегодняшняя практика.

●

Прежде чем говорить о том, что разъединяет отдельные виды драматического искусства, следует остановиться на том, что их сегодня сближает.

Прежде всего это ломка жанровых канонов. Каждое новое поистине талантливое драматическое произведение доставляет в наши дни множество хлопот исследователям, потому что никак не может стать в один ряд с известными ранее. Жанровые особенности целого ряда фильмов и особенно театральных спектаклей последних лет упорно не соответствуют нашим школьным представлениям о сюжете, о границах смешного и трагического, фантастического и реального. Веками установленные законы времени и места в наши дни теряют свою былую непреложность. И даже сетования на этот разрушительный процесс не приносят ожидаемого облегчения.

Еще несколько лет назад Н. П. Акимов в своих печатных и устных выступлениях со всей полемической страстью обрушился на подобные отклонения от правил хорошего драматургического тона. Он утверждал, что смешение жанров только дезориентирует зрителей и является причиной многих неудач нашей драматургии.

Эти мысли были бы безусловно справедливы, если предположить, что именно зрители создали положение о театральных и киножанрах. Однако гораздо вероятнее другое — и зрители и критика в своих заключениях о границах жанров исходили из современной им практики, из накопленного ими жизненного опыта и, лишь опираясь на них, устанавливали некоторые общие, действительные для определенного времени закономерности.

В самом деле, нельзя не заметить того, что расширение границ жанров имеет прямое и непосредственное отношение к тому новому жизненному опыту, который приобрело человечество в середине XX века. Великие общественные движения протекших десятилетий, образование мира социализма, пробуждение колониальных народов — все это сделало историю непременным компонентом биографии каждого человека. Всемирно-исторический процесс вовлек в свою орбиту миллионы людей, превратив в единый сложный сплав социальную и личную жизнь человека нашей эпохи.

Человек, разгадывающий вековые тайны материи, раздвигающий просторы вселенной, вступил в совершенно новые, немыслимые дотоле отношения с временем и пространством. Именно новые представления о пространстве и времени сегодня во многом влияют на нашу жизнь.

Искусство, призванное отразить действительность, неминуемо столкнулось с этими изменившимися представлениями. Сложность современной жизни не уложишь в рамки пресловутых классицистических единств времени и места или подобных им ограничительных законов последующих эпох. Эти ограничения привели бы к катастрофическому отрыву искусства от современности.

Исторические потрясения эпохи, новые взаимоотношения человека с пространством и временем породили две противоположные концепции человеческого существования. Ничтожество человека по сравнению с великим, бесконечным и враждебным ему миром, историческая его обреченность — такова концепция идеологов уходящего общественного строя. Человек — победитель пространства и времени, человек — хозяин социальной жизни — вот что утверждают мораль и философия мира социализма.

Искусство социалистического реализма и упадочное искусство эпохи заката капитализма отражают в конечном счете эти две концепции человеческого бытия. Именно это определяет собой, с одной стороны, жизнеутверждающую силу социалистического искусства, а с другой — пессимизм, отчаяние, безнадежность, свойственные многим художникам капиталистических стран.

Простой, обыкновенный человек стал предметом внимания русского искусства еще со времен Карамзина и получил признание как герой литературы после «Станционного смот-

рителя» и «Шинели». Примечательным был не только выбор героя, но и сердечное, любовное отношение к нему. Сочувствие к простому «маленькому» человеку сопровождалось верой в великое назначение народа.

Горький ввел в русскую литературу нового героя. Простой, обыкновенный человек стал творцом. Сочувствие превратилось в уважение, герой превратился в Героя.

Любовь к человеку, вера в его творческие силы стали отличительными чертами искусства социалистического реализма. Простой человек, совершающий великие социальные преобразования, стал героем литературы нового мира.

В то же время многие художники Запада подходят к изображению человека с позиции не любви, а скорее любопытства по отношению к нему. Именно любопытство (если можно пользоваться столь ненаучным определением) породило множество самых различных направлений современного западного искусства.

Простой человек — жертва безжалостной социальной машины, жертва жесточайших противоречий века — постоянный герой зарубежного искусства, даже в самых прогрессивных его проявлениях, даже в творчестве итальянских неореалистов. Простой человек — победитель, творец жизни, решающий важнейшие вопросы современности — герой искусства социалистического.

Показать человека и окружающий его мир во всей сложности диалектических связей, социальных, личных, пространственных, временных — вот задача всех видов, всех жанров нашего искусства.

Стремление расширить привычные жанровые рамки возникло, вероятно, главным образом потому, что застывшие каноны сужали поле зрения художника. Многообразие жизни как бы получало «поправку» на жанр. Стремление отразить жизнь свободно, без связывающих художника условностей, подчиняясь лишь законам свободного восприятия и осмысления действительности, лежит в основе новаторских устремлений социалистического искусства. В наши дни, как кто-то остроумно заметил, происходит «селекция жанров», крушение привычных представлений о законах сюжетосложения.

Новая драматургия создает новую поэтику драмы. Маяковский, Хикмет, Брехт, Арбузов, Погодин, Когоут — очень разные писатели, и сближает их лишь то, что произведения их содержат элементы новой драматургической эстетики, открывают новые закономерности, которыми живет сегодня социалистический театр. Их драматургия во многом определяет эстетику социалистического реализма в современном театре, как драматургия Ибсена и Чехова определяла эстетику критического реализма театра конца XIX — начала XX века.

В советском кино, так же как и в театре, происходит тот же процесс ломки старых жанровых представлений. Достаточно вспомнить фильмы самого последнего времени — «Живые герои» и «Сережа» — фильмы-новеллы, не имеющие вовсе традиционно понимаемого сюжета, столь необходимого, казалось бы, именно кинематографу. Кино сегодня педантично, терпеливо, настойчиво следует жизни. Искусство, способное запечатлеть действительность с недоступной прежде силой достоверности, сплошь и рядом избирает форму повествовательную. Язык метафор, поэтический язык кино 20—30-х годов кажется сегодня устаревшим. Не этим ли, к слову сказать, объясняются недавние неудачи корифеев раннего советского кино — Васильева, Эрмлера, Александрова?

Молодая кинематография создает новую эстетику, новые принципы отображения жизни. Было бы несправедливым считать молодых сценаристов и режиссеров поборниками «моды» и подражателями итальянского неореализма. Процесс здесь куда более сложный. С гораздо большим основанием (если уж необходимо искать истоки в традициях искусства, а не в особенностях современной жизни) можно считать их наследниками лучших традиций МХАТ (вот оно, оружие «соперка»!), так же как наследниками этих же традиций следует считать лучших представителей современного итальянского киноискусства.

Действительность, отражаемая советским кино, иная, нежели та, которая стала объектом отображения в итальянском искусстве. Отсюда принципиально иной подход, иная идейная целеустремленность, а следовательно, несмотря на кажущуюся похожесть, иное направление художественных поисков. Но факт остается фактом: на определенном этапе своего развития мировое кино приняло на вооружение эстетику Художественного театра. Достоверность, как принцип художественности, достоверность обстановки, декораций, поведения стала законом современной кинематографии.

•

А театр... Театр живет сегодня по иным законам.

Новая драматургия рождает новые приемы отражения действительности.

Особые, театральные.

Но странное явление — подобно тому как кино наследует сегодня реализм Художественного театра, современный театр при всей его «театральности» становится наследником многих приемов, рожденных поэтическим кинематографом 20—30-х годов.

Прежде всего свободное обращение с пространством.

Статичности места действия, гласно или негласно, в той или иной форме сохранившейся на протяжении ряда веков существования сценической коробки, нанесен в театральной драматургии сокрушительный удар *. Действие современной пьесы свободно переносится из одного места в другое, из одного города в другой, из одной страны в другую. Пространство подчиняется логике действия пьесы, логике ее мысли.

Свободное обращение с временем.

Действие совсем не обязательно замыкается в 24 часа или даже месяц, год, искусственно выхваченные из потока жизни. Наоборот, весь поток времени, свободно расположившийся между первым и последним эпизодами пьесы, течет так, как диктует все та же логика действия драмы. Время может смещаться, в настоящее могут вторгаться события прошлого («наплывы») в самых неожиданных и прихотливых сочетаниях. Свободное обращение с пространством и временем проявляется и в возможности показа одновременно и параллельно (по времени) развивающихся в разных местах событий («параллельный монтаж»).

Наконец, такой специфический прием звукового кино, как «внутренний монолог», мысли героя, стал сегодня самым обычным приемом театральной драмы.

А герой или автор, ведущий повествование,—разве не с киноэкрана перенесен этот прием в театр?

Итак, свободное обращение с пространством и временем, внутренний монолог, ведущий, динамика действия — вот элементы, которыми обогатило кино современную драму. Это безусловно так. Но справедливости ради нужно внести в это утверждение некоторые существенные поправки.

Не будем уже говорить о том, что кино никак не открыло всех перечисленных приемов, а лишь реализовало в действенно-пластической форме то, что было накоплено до него в романе XIX века,— и внутренний монолог, и параллельный монтаж, и даже «наплыв». Речь пойдет о другом. За исключением разве «наплыва», все перечисленные приемы были отдаленно знакомы театру в предшествующие эпохи.

Свободное обращение с временем и пространством.

Разве Шекспир и Пушкин не предвосхитили эту главную особенность свободного драматического повествования?

Внутренний монолог — не есть ли это современная форма старинных «a parte» действующих лиц драмы XIX века? А ведущий — не узнаем ли мы в нем потомка традиционного театрального пролога? Правда, роль у него иная и занимает он место гораздо большее, но разве не родственны они в самом главном — в их функции установления связи между сценой и зрительным залом? А не напоминают ли в какой-то (очень малой, разумеется) степени современные «наплывы» те «интермедии», которыми с такой виртуозной щедростью владел итальянский театр масок? И не исполнял ли драматической функции «наплыва» еще вестник античной трагедии, в то время как Хор играл все ту же роль Ведущего?

Этим экскурсом в историю театральных традиций я никак не хочу умалить того неоспоримого влияния, которое оказало кино на современный театр, и еще меньше —подвергнуть сомнению сугубую современность выразительных средств драмы XX века. Мне хотелось подчеркнуть, что театр заимствовал у кино лишь то, что было (пусть в самом зачаточном состоянии) заложено в его собственной природе. Театр XX века брал везде — и в художественной литературе, и в кино, и в живописи (условность), но брал только то, что на протяжении многих веков было свойственно именно театру.

На этом переплетении старых театральных традиций и совершенно новых достижений разных родов современного искусства (а театр, естественно, уже по специфике своей неизбежно синтезирует достижения других искусств) возник тот своеобразный художест-

* О ряде явлений современной драматургии, которые, наоборот, тесно связаны именно с единством места и времени, речь пойдет дальше.

венный язык, который мы вправе назвать языком театра XX века.

Изложение лексики и синтаксиса этого языка заняло бы много места, да и язык этот только складывается. Ограничусь лишь тем, что сошлюсь на пьесы, в которых эти особенности современного театра выступили наиболее отчетливо:

Ведущий — Автор в «Далях неоглядных» Н. Вирты, Хор в «Иркутской истории» А. Арбузова, Человек в мантии в «Такой любви» П. Когоута.

Наплывы — «Такая любовь», «Цветы живые» Н. Погодина, «Смерть коммивояжера» А. Миллера.

Параллельный монтаж — «Город на заре» А. Арбузова, «Баня» В. Маяковского.

Внутренний монолог — «Легенда о любви» Н. Хикмета, «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова и т. д.

Совокупность этих приемов закономерно входит в арсенал выразительных средств театральной драматургии нашего времени.

Итак, кино выступило величайшим катализатором примечательного процесса — складывания современного театрального языка. Оно ускорило этот процесс не только тем, что подсказало театру целый ряд (как мы видим, частично известных ему) приемов, но и тем, что заставляло его формулировать свою поэтику, принципиально отличную от поэтики кино.

●

Какой же главной особенностью отличается кинодраматургия от театральной?

Мне кажется, что ответ на этот вопрос надо искать не в технологической области (здесь, как мы видим, наоборот, приемы неожиданно сближаются), а в области внутренней, в истоках художественного замысла, а не в особенностях его реализации.

Недавно коллектив театра имени Моссовета стал перед необходимостью практически решать этот вопрос. Пьеса Т. Сытиной «Первое свидание» была авторской переработкой одноименного киносценария. Отличие между пьесой и сценарием заключалось лишь в том, что отдельные эпизоды были более развиты, схема же построения была сохранена. Все признаки кинодраматургии были налицо. Быстрая смена мест действия (46 эпизодов), мгновенные переходы, монтажная недоговоренность и 66 (!) действующих лиц. И все-таки перед нами было произведение сугубо театральное, настоятельно требовавшее именно театральных, а не кинематографических приемов реализации. Эта театральность заключалась в характерах героев и в истории их взаимоотношений. В них был заключен пленительный запас наивной (в хорошем смысле этого слова) романтики, которая могла не выдержать столкновения с грубой прозой натуралистических декораций. Жизнь Вали Калитиной и Алексея Савельева, перенесенная в «честные» павильоны и «всамделишную» натуру, потеряла бы тот неуловимый аромат, ту особую атмосферу, которую иначе и не определишь как «театральную». Именно в театре, в условном оформлении, в живом общении со зрительным залом история эта могла обрести подлинную глубину, поэтичность, значительность. В кино же наивность героев могла обернуться ординарностью, а история Вали и Павла Смурова — выглядеть удивительно неправдоподобной на фоне «натуральной» жизни. Это убеждение и дало нам силы «соревноваться» с кино на материале, казалось бы, кинематографическом, а по существу, театральном.

В особых, более обобщенных, более откровенных, более поэтических, сказочных, что ли, героях заложены начала театральности.

Это вовсе не значит, что герои в кино менее типизированы или менее поэтичны. Мы говорим лишь о том, что средства типизации и обобщения кино иные. Именно герои, именно сюжет определяют те или иные художественные средства, ставят произведение в ряд кинематографический или театральный. Ссылки на исключения, когда в театре или кино одинаково успешно реализуется один и тот же сюжет, лишь подтверждают правило, ибо мы всегда сталкиваемся в этих случаях с чуть-чуть измененными характеристиками героев. В этом «чуть-чуть» и заключена доля специфики каждого из искусств, достаточная или недостаточная для успеха.

Особенности характеров, влияющие на сюжетное построение, определяют, в конечном счете, и жанр произведения, корректируемый особенностями современного зрительского восприятия. Мы уже отмечали знаменательное явление разнообразия и взаимопроникновения драматических жанров в наше время. Находящиеся в нашем распоряжении традиционные определения бессильны выразить это многообразие драматических жанров.

Если даже к определениям «комедия», «драма», «трагедия» прибавлять спасительные слова «лирическая», «сатирическая», «психологическая» и тасовать их в самых причудливых сочетаниях, все равно мы будем не в силах обозначить то индивидуальное, неповторимое, что свойственно только данной пьесе.

«Иркутская история» — что это: рассказ для театра?.. Очень неточное определение, характеризующее лишь некоторые из жанровых особенностей пьесы.

А «Такая любовь»? «Дали неоглядные»? Пьесы Брехта?

Все это очень разные произведения, каждое из них представляет собой особый вид драмы, и общее у них лишь то, что все они «театральные пьесы». Мы можем сегодня говорить лишь об определенных устремлениях, направлениях драматургии, не пытаясь педантично классифицировать новые жанры.

Тот же процесс происходит в кино, тот же начинается в телевидении. Кино сегодня по своим устремлениям принципиально повествовательно. Любопытно проследить взаимоотношения кино и романа на протяжении нашего века. Роман дал жизнь киносценарию, обучив его внутреннему монологу и параллельному монтажу, дав ему в руки особые приемы отображения действительности. Вслед за этим роман многому научился у кино: краткости и лапидарности изложения, умению «пропускать» служебные, проходные эпизоды, «монтируя» главные, — изощренному ассоциативному монтажу. Примечательно, что роман в наши дни становится все более «кинематографичным», кино же—все более повествовательным, что никак не ограничивает, а наоборот, расширяет возможности поисков новых киножанров.

Можно говорить сегодня о двух направлениях в современной т е а т р а л ь н о й драматургии. Одно из них характеризует подчеркнутая театральность приемов, откровенное обращение автора к зрителям, использование всего того набора выразительных средств, которые немыслимы в кино. Второе — также неосуществимо в кино, но не имеет, казалось бы, ничего общего с типом «театральных пьес». Это так называемая «разговорная драма». На первый взгляд — сугубо традиционная драматургия. Ограниченное количество действующих лиц, чаще всего соблюдение закона единства места и времени. Однако это только на первый взгляд. Новым здесь является совершенно необычный тип конфликта и сюжета, раскрывающихся лишь в словесном поединке персонажей. «Единство времени» тоже не совсем обычно. Во-первых, оно зачастую имеет вполне безусловный характер. Не двадцать четыре часа, а именно те два-три часа, которые зритель находится в театре (вспомним «Опасный поворот» Дж. Пристли или последнюю пьесу эстонского драматурга Э. Раннета «Браконьеры»). Во-вторых, в самом сюжете пьесы столь большое место занимают обычно экскурсы в прошлое, скрытые «наплывы», что в этих внешне как будто статичных произведениях подразумевается свободное и вполне современное обращение с временем и пространством.

Итак, два направления — «театральная» и «разговорная» пьеса. Два направления и бесконечное разнообразие жанров.

Стремление поскорее «окрестить» новый жанр способно лишь затруднить рождение еще более «новых».

Закрадывается крамольная мысль — а что если вообще жанров в драматургии нет и они лишь порождение холодного критического ума, следствие тщеславного желания все классифицировать? Каждое гениальное произведение драматургии — это открытие нового жанра. И в хвост ему выстраиваются произведения менее индивидуальные, подражательные, эпигонские.

Какое жанровое определение можно подыскать к фильмам Чаплина? И не ко всем сразу, разумеется, а обязательно к каждому в отдельности?

А разве не насмешкой над узостью жанровых определений и одновременно открытием нового жанра явилась к о м е д и я Чехова «Вишневый сад»?

Сегодня окончательно формулирует жанр драматического произведения киногруппа или театр, осуществляющие постановку сценария или пьесы. Решающий голос здесь принадлежит режиссеру. Его ведущая роль в кинематографии как будто не подвергается сомнению. И если в кино режиссер нередко допускает вольное обращение с теми или иными особенностями сценария (хорошо это или дурно — вопрос другой), то предоставим и театральному режиссеру активную роль хотя бы в окончательном формулировании жанра пьесы-спектакля.

Создание сценических обстоятельств, сценической атмосферы, в которой обретут подобие и полноту жизненной правды герои

пьесы,— главная задача режиссера. Неверно выбранные условия сценической жизни героев способны скомпрометировать самые благие замыслы драматурга. И, наоборот, верно найденные сценические обстоятельства могут поддержать и развить даже самое слабое зерно правды, заложенное в пьесе. В не меньшей степени та же задача стоит и перед кинорежиссером.

●

Итак, режиссер сталкивается с необходимостью сценическими или киносредствами отобразить пространство и время, запечатленное автором. И здесь кино и театр принципиально по-разному подходят к разрешению этой задачи.

Кино отражает пространство и время вполне реально, «безусловными» средствами, и в этом сила кино.

Театр вынужден прибегнуть к условному изображению времени и пространства, и в этом сила театра.

Театру не угнаться за кино, когда он пытается быть примитивно «достоверным». Мне кажутся несостоятельными попытки создания (пока в архитектурных мечтах) новых сценических площадок, оснащенных современной техникой, предназначенных для того, чтобы усилить «иллюзионистские» возможности театра. Некоторые из проектов предусматривают, скажем, устройство хитроумного кольца, охватывающего все помещение театра, проходящего за стенами зрительного зала,— кольца, с помощью которого можно достичь бесчисленного количества «чистых перемен». Эти мечты и планы идут вразрез с природой театрального представления и, как это ни парадоксально, при реализации способны увести театральное искусство назад, а не вперед. Это совсем не значит, что архитектура сцены-коробки — идеальная архитектура театрального помещения и что театру не нужна современная техника. Нет, и техника ему необходима и архитектура театрального здания нуждается в коренных изменениях. Важно только, чтобы планировка будущих театров исходила из тех особенностей, в которых заключено обаяние театра, а не заставляла бы его снова и снова вступать в безнадежное соревнование с кинематографом.

Постановочные принципы раннего МХАТ реализуются сегодня в кино с силой, театру недоступной.

Пленительная театральная условность основывается на живой, ежевечерней связи со зрителями. Условность предполагает общение со зрительным залом, вовлечение зрителя в сценическое действие. Зритель театрального спектакля — не только свидетель, он всегда участник сценической игры.

Это обстоятельство вовсе не предполагает обязательно прямой связи со зрительным залом. Зритель участвует в спектакле и тогда, когда, притаившись в кресле, с замиранием сердца следит за переживаниями чеховских героев. Его участие — в живом, непосредственном сочувствии людям, радости, горести и злоключения которых происходят сегодня, на его глазах. Невидимая нить от сердца к сердцу на каждом спектакле протягивается от актера к зрителю. Эта нить становится в некоторых спектаклях и видимой. Прямое обращение героев к зрительному залу, прямое общение героев со зрителями — вполне современный и даже слишком часто встречающийся в последнее время прием.

Главная сила, сплавляющая воедино зрительный зал и сцену,— это условность театрального спектакля. Каждый раз новое условие игры, устанавливаемое театром, вовлекает зрительный зал в сотворчество, активизирует его коллективную фантазию, заставляет быть активным участником сценического представления.

Театр с помощью фантазии зрителей способен осуществить гораздо большее число «чистых перемен», чем с помощью самого хитроумного круга-кольца. Условное обозначение пространства, условное перенесение героя в иное время — не в этом ли сила и власть театра над зрителем?

У театра есть свои чары, недоступные кино. Это чары живого, непосредственного воздействия на аудиторию.

Мне кажутся очень верными попытки расширить «чары» театра и сделать объектом театрального представления не только сценическую площадку, но и все помещение театра.

«Театр начинается с вешалки» — эта формула Станиславского, относящаяся к этике театра, может быть в наше время расшифрована применительно к его художественным принципам. Ю. А. Завадский мечтает сегодня о создании в помещении театра каждый раз новой атмосферы, соответствующей особенностям данного представления. Ярмарка в «Виндзорских насмешницах» — это при-

открытая дверь в царство необъятных возможностей, раскрывающихся перед театром в этом направлении. Театр может и должен шире распространять свои «чары». Улица перед зданием театра, вешалка, фойе, зрительный зал, сцена — все это вместе составляет ту театральную среду, которая способна сегодня устанавливать власть над зрителем.

Зрительный зал дышит вместе со сценой, одновременно с ней переживая происходящие с героями события.

●

Есть еще одно драматическое искусство, условия общения которого со зрителями отдаленно напоминают театральные. В телевидении зрители воспринимают происходящее одновременно с героями и в то же время, как в кино, не являются непосредственными участниками и свидетелями этих событий.

Необычные условия зрительного восприятия и обусловливают специфику телевидения, его законы, которые надлежит еще открыть художникам. Сегодня, опираясь на первый очень еще маленький и, главное, не очень еще успешный этап его работы, можно высказать лишь первые предположения и догадки.

Телевизионный спектакль. Телевизионный фильм. Эти две разновидности телевизионных передач узаконены даже юридически.

...Телеспектакль. Пока известно, что в этот спектакль могут быть вмонтированы куски, отснятые предварительно, и что часть действия может быть перенесена из павильона на живую натуру.

А телефильм? Это фильм по преимуществу небольшого размера. Ну, а если размер его увеличится?

... Странный гибрид расположился в Москве на площади Журавлева: «Телевизионный театр». К зрительному залу, который находится согласно законам телевидения в бесчисленных домах, пристроен еще один, вполне нормальный зал в самом театре. Таким образом, телевизионную передачу должны воспринимать одновременно и люди, пришедшие смотреть обычное театральное представление, и те, что у экранов телевизоров ожидают увидеть произведение нового искусства, которое поможет им по-новому осмыслить мир.

Надо ли говорить, что принципы создания «нормального» театрального представления, того самого, о котором мечтают платные посетители театра на площади Журавлева, находятся в вопиющем противоречии с принципами нового искусства. И не случайно, что телевизионные спектакли не идут в «Телевизионном театре». По-прежнему, как это было и до появления роскошного помещения, они создаются в студии, где, вопреки законам нормального театра, симультанно в один ряд расставлены декорации, предназначенные для живого монтажа, и герой в ходе передачи свободно переходит из одного эпизода своей жизни в другой, мгновенно меняя местопребывание, обстановку, окружение; где кинокадры, специально отснятые или заимствованные у хроники, включаются (опять-таки в ходе передачи!) в живую ткань сиюминутного действия, а приемы кино — крупные планы, композиция кадра, мизансценирование — органически сочетаются с главной отличительной особенностью сценического искусства — одновременностью игры артистов и ее восприятия зрителями, на глазах которых актер последовательно и логически закономерно проживает жизнь своего героя.

Ну, а телевизионный фильм? Здесь, как правило, нет даже и тех робких поисков специфики телевизионного искусства, которые ведутся режиссерами телевизионных постановок. Это либо зафиксированные на пленку театральные спектакли, где остаются неиспользованными «киновозможности» телевидения, либо самые обычные короткометражные фильмы, не имеющие никаких точек соприкосновения со сценическим искусством. А ведь именно с этого пересечения разных возможностей и должен начаться, думается мне, путь тех поисков, которые предстоят кинематографистам, снимающим телефильмы.

Телевидение — это искусство говорить один на один со зрителем. Все особенности его проистекают из этой необычности его аудитории, самой многочисленной и самой маленькой в одно и то же время.

Театр объединяет группу людей, заставляя переживать их всех вместе одни и те же чувства, кино адресуется мысленно ко всему миру, телевидение же — к одному человеку.

Есть стихи, которые надо читать на площади. Есть стихи, которые можно читать любимой, другу, двум-трем товарищам. Это вовсе не значит, что первые — идейно зна-

чительные, а вторые — аполитичные. Это просто значит, что они разные. Телевидение — это всегда разговор от первого лица. От первого — второму, сидящему у телевизора.

Телевидение вызывает к жизни новые драматические жанры, обусловленные особенностями его искусства. Подыскивая примеры из практики, можно, пожалуй, указать лишь на один, но зато чрезвычайно интересный опыт — телефильм Ираклия Андроникова и Михаила Шапиро о Лермонтове — «Загадка Н. Ф. И.». Жанр этого фильма — беседа. Что может быть ближе сердцу телезрителя и специфике телевидения, чем живая, непринужденная, интимная беседа! Кинокадры, перемежающиеся с диалогами, импровизационная легкость устного рассказа Ираклия Андроникова — все это подчинено главному: интонации задушевной беседы. И в этой беседе оказались возможными такие на первый взгляд несочетаемые элементы, как кинохроника, с одной стороны, и условное обозначение места действия, с другой. Беседы Андроникова — не чисто художественное телевидение, скорее научно-художественное, но важно то, что оно игровое, а следовательно, легко осуществимо и в чисто художественном плане.

Искусство говорить с глазу на глаз с миллионами — высокое искусство. Какие широкие возможности, какой простор поискам, экспериментам! Самые сокровенные мысли, самые тонкие движения души можно доверить объективу телекамеры. Все имеет значение — и поворот головы и движение ресниц, рук, пальцев...

Вот соображения, которые приходят прежде всего и которые непосредственно вытекают из самого прямого и естественного использования творческих преимуществ и технических возможностей телевидения. Но не ограничиваем ли мы этим задачи и воспитательные цели искусства, идейное воздействие которого не может сравниться ни с театром, ни с кинематографом? Ведь друг, советчик, знакомый, приходящий в твой дом и разговаривающий с тобой много часов подряд ежевечерне, воздействуют на тебя больше, чем тот, с кем ты видишься раз в месяц или встречаешься на полтора часа в темноте кинозала!

Телевизионное искусство обязано отражать крупные события, столкновения, конфликты. Чтобы показать войну, телевидению совсем не обязательны батальные сцены. Но публицистика, агитация в самом широком и лучшем смысле этого слова — прямое дело телевидения. Беда лишь в том, что дело это выполняется сегодня еще совсем не теми средствами, которые соответствуют широкому размаху нового искусства. И если в разговоре о «душе» человека мы достигли уже первых скромных успехов, то разговор о деяниях его даже еще не начался. Рядом с отличным фильмом «Загадка Н. Ф. И.» мы смотрим телеспектакль «Экстренный выпуск». Великолепные актеры (Л. Князева, В. Якут) зажаты здесь в тиски стародавних штампов и не могут пробиться к сердцу зрителя. И не потому, что эту тему нельзя решить средствами телевидения, а потому, что нельзя решать ее на телевидении, употребляя средства привычные, грубые, элементарные.

●

Режиссура телевидения только складывается, но уже сейчас можно заметить, что поэтика метафор, красноречивый язык крупных планов, «деталей» сегодня ближе телевидению, чем кино. И по техническим размерам малого телевизионного экрана и по характеру общения со зрителем.

Это общение носит в чем-то театральный, концертный характер. Вместе с тем перенесение на телевизионный экран спектакля без специального «переложения» на язык телевидения лишает этот спектакль своеобразия и обаяния. Летом прошлого года мне довелось смотреть по телевизору спектакль Г. Товстоногова «Лиса и виноград». Как много потерял этот специфически театральный спектакль на экране телевизора! Условность стала непонятной, раздражающей, игра артистов казалась фальшивой. Но стоило Г. Товстоногову перестроить театральный спектакль в соответствии с особенностями иного зрительского восприятия, и телевизионный фильм по пьесе Г. Фигейредо в исполнении тех же актеров приобрел самостоятельное значение в ряду других произведений этого жанра.

Можно назвать уже несколько спектаклей Центральной студии телевидения, режиссерами которых произведена разведка в будущее этого искусства. Необычайно интересен, на мой взгляд, телеспектакль «Дом с мезонином» режиссера С. Самсонова. Оживающие рисунки; изящно обрамляющая спектакль рамка, невозможная в театре и звучавшая бы в кинематографии сегодня чрезвычайно на-

ивно; крупные планы; игра с вещами; интимная, камерная атмосфера, созданная режиссером,— все это сегодня арсенал выразительных средств телевидения.

Телевидение, в отличие от кино, допускает импровизационную легкость актерской игры. Но это вопрос особый, и на специфике актерского творчества в театре, кино и телевидении стоит остановиться подробнее.

•

Кино гордится особой правдой актерского исполнения. Иногда принято даже третировать театр с его обветшалыми якобы принципами преувеличенной выразительности. «Это театрально», — говорят кинематографисты с презрительной усмешкой в адрес своего незадачливого соседа.

Очевидно как будто, что объектив кинокамеры требует большей натуральности актерской игры, нежели глаз театрального зрителя. Однако это предположение не выдерживает серьезной проверки практикой.

Современное актерское искусство, взращенное на принципах системы Станиславского, обладает сегодня огромными возможностями проникновения в человеческую психологию. Основы современного актерского искусства едины для театра и кино. Методология работы над ролью, способы действенного ее прочтения одинаковы. Разница (и притом весьма существенная) выявляется в процессе в о п л о щ е н и я.

«Безразличие» кинокамеры естественно вытекает из отсутствия одновременного зрительского отклика — необходимого компонента подлинного переживания. Эта драгоценная одновременность, характерная для театра, вызвала к жизни гениальную формулу Станиславского о творчестве «здесь, сегодня, сейчас», подразумевающую ежевечернюю импровизационность актерского исполнения. Без этой импровизационности невозможно подлинное переживание, как его понимал Станиславский.

В актерском творчестве существуют только две возможности создания образа: «переживание» и «представление». Третьей не дано. На наших сценах и экране в последнее время, к сожалению, распространилось нечто третье: «условное переживание». Оно имеет, казалось бы, все внешние признаки школы Станиславского, однако лишено главного — вдохновения в процессе творчества, той самой импровизационности исполнения, о которой только что шла речь. На основе новейших достижений «системы» актеры научились беречь свои силы, заменять подлинное действование изображением действия, подлинную мысль— изображением думания, подлинную жизнь — изображением подобия жизни. Эта подделка под переживание является на поверку все тем же старинным представлением в новом, сверхсовременном обличии. И вот к этой-то подделке кинокамера подчас оказывается куда более снисходительной, нежели театральный зрительный зал. То унылое уважение, которое в лучшем случае возможно в зрительном зале театра при «демонстрации» условного переживания, может смениться подлинным волнением при демонстрации фильма.

Экран, как это ни парадоксально, стирает грани между переживанием и ультрасовременной формой представления. И это вполне естественно — переживание невозможно без одновременного «сопереживания» зрительного зала. Изображение же действия в кино нередко кажется подлинным действованием, изображение думающего человека— проникновением в тайники его мысли. Натуралистически-типажное, рефлекторно-правдивое существование способно казаться подлинной правдой на экране. Этот самообман поддерживается еще могуществом монтажа. Если монтаж и не всесилен (это обветшалое представление давно отброшено), согласимся хотя бы с тем, что он способен существенно корректировать актерскую игру и существенно изменять характер ее восприятия. Рефлекторно-натуральное поведение в маленьком кусочке, монтируясь с таким же рефлекторно-натуральным поведением в целом ряде других кусков, способно вызвать у зрителей ощущение правды.

Значит ли все это, что кинематографу подлинное переживание противопоказано? Вовсе нет. Во-первых, я говорил уже об одинаковой обязательности для театра и для кино «первой половины» работы актера — работы над ролью в процессе ее переживания. Кроме того, подлинное переживание роли в процессе съемки не только возможно, но и чрезвычайно желательно. Желательно потому, что делает исполнение и последующее восприятие этого исполнения более глубоким и эмоциональным. Возможно же постольку, поскольку возможна импровизационность исполнения перед камерой, импровизация в общении с партнером. Речь идет лишь о том, что

если в кино возможна подделка правды без резкой эмоциональной разницы в восприятии зрительным залом, то в театре — невозможна.

Условность театральной постановки воспринимается в современном спектакле лишь тогда, когда прочно опирается на безусловность актерского исполнения, беспредельную веру актера в предлагаемые обстоятельства, ежевечернюю импровизацию, подлинное переживание.

Соединение условности театральной постановки с безусловностью актерской игры становится постепенно законом жизни советского театра. На этих принципах основаны последние достижения самых разных театров и самых разных режиссеров — «Иркутская история» в театре им. Евг. Вахтангова и «Два цвета» в «Современнике», «Дали неоглядные» в театре им. Моссовета и «Дамоклов меч» в Театре сатиры, «Лиса и виноград» в ленинградском Большом драматическом и многие другие.

Телевидение ставит актера в своеобразные условия, как бы заключающие в себе особенности театра и кино сразу. В самом деле — игра и ее восприятие происходят одновременно, вместе с тем актер и зритель «разделены» экраном. Актер проигрывает всю роль целиком, а не по кусочкам, и в то же время зритель воспринимает ее в чисто кинематографическом «монтаже». Импровизационность исполнения, возможная, как мы говорили ранее, и перед кинокамерой, тут же мгновенно передается на экран, «на глаза» зрителей.

Это своеобразное соединение кино и театра диктует особые законы актерской игры. Не будем останавливаться на принципах работы над ролью — они едины для всех драматических искусств. Речь идет о процессе воплощения, о правилах самой «игры».

Первое и самое необычное, невозможное ни в кино, ни в театре условие — монтаж в процессе исполнения роли. Монтаж как завершающий этап, синтезирующий игру актеров, создающий из разрозненных действий исполнителя единое целое — образ, по времени происходит в кино после окончания съемок. В телевидении же монтаж происходит одновременно с самим процессом актерского творчества. Это обязывает актера к особому «чувству монтажа», подобно тому, как в театре у актера наличествует «чувство мизансцены». Развитие этого рода контроля над собой в процессе игры необходимо для артиста телевидения.

Важно только, чтобы такой «контролер» занял подобающее ему подчиненное, второстепенное место, как любой подсознательный «контролер» в театре при публичном творчестве. Ни в коем случае не следует, кажется мне, переносить в телевидение монтажные принципы кино, то есть ощущение игры отдельными планами. К сожалению, режиссеры и операторы телевидения на практике пользуются именно этими киноприемами как наиболее знакомыми. Актер в этом случае сознательно играет «отдельными планами»: в одном кадре — руки, в другом — глаза, в третьем — поворот головы. Эта фиксация, необходимая в кино, в телевидении лишь нарушает единство творческого процесса, без нужды дробя его на «планы». Очень важно, чтобы актер сохранял полную творческую свободу на протяжении всего телеспектакля. Поэтому такое большое значение приобретает выработка подсознательного чувства монтажа, мешающего актеру не больше, чем ощущение — «где находится зритель» в ходе театрального спектакля. Все это важно для того, чтобы сохранить импровизационность актерского исполнения, роднящую искусство телеактера с искусством актера театрального.

Импровизационность исполнения, опирающаяся на единовременность игры и ее восприятия, в телевидении имеет гораздо большее значение, чем в кино. Но необходимо соблюдение еще одного принципа, который возможен только в телевидении. Речь идет о режиссерской и операторской импровизации в процессе передачи.

Сегодня подобная импровизация возникает главным образом при «накладках», когда одна из камер «отказывает» и режиссер вместе с оператором в лихорадочных поисках выхода из положения нарушают точно установленный и заранее расписанный монтажный план передачи.

А между тем телевидение дает единственную в своем роде возможность «предусмотренной» импровизации режиссеру и оператору во время спектакля. Только такая импровизация способна мгновенно донести до зрителя тончайшие нюансы актерского исполнения, возникшие непосредственно в процессе игры, в самой передаче. Эта импровизация выражается в маленьких нарушениях заранее

намеченного плана, тех «чуть-чуть», которые характеризуют в понимании Станиславского и актерскую импровизацию. Именно эти режиссерские и операторские изменения способны внести жизнь и обаяние в телевизионный спектакль.

Такая импровизация — в природе телевидения. Именно ею пользуются телевизионные хроникеры, передавая в эфир совершающиеся на их глазах события. Заранее намеченный план в такого рода передачах невозможен, и успех решает импровизация оператора и режиссера.

Импровизация за монитором во время художественной передачи требует, наверное, не меньшей, а большей подготовки в процессе репетиций. Она предполагает полную творческую свободу во время передачи, свободу, при которой возможно вдохновенное творчество.

Телевидение предоставляет недостижимую нигде возможность сотворчества актера и режиссера в процессе самого исполнения спектакля. Эта возможность должна быть реализована!

Телевидение ставит перед артистом и режиссером очень трудные задачи. Они сложны не только своей новизной, но и необходимостью синтезировать навыки, знакомые кино и театру, и на этой основе выработать новые, возможные только в этом виде драматического искусства.

Дальнейшее развитие системы Станиславского в театре, кино и телевидении, развитие, идущее по трем параллельным, но различным руслам, должно обогатить теорию и практику современного искусства актера.

●

Три формы отражения действительности... Похожие и разные... Связанные единой целью воссоздания в искусстве «жизни человеческого духа», разделенные выразительными средствами его воплощения...

В гигантской идеологической битве за новый мир, за новое сознание человека театр, кино и телевидение занимают почетное место. И чем точнее будем мы знать особенности каждого из них, тем более умело будем пользоваться его оружием.

От бесплодных споров о гибели театра и пророчеств о счастливом будущем кино следует, мне кажется, перейти к точному анализу современных особенностей каждого из них. Взаимная помощь театра, кино и телевидения — залог дальнейших успехов советского драматического искусства.

В несколько строк

Творческая конференция работников документального кино проведена в Ташкенте. В ней приняли участие документалисты братских республик Средней Азии и Казахстана. С докладом на тему «Ярко и правдиво отражать жизнь народа в документальном кино» выступил режиссер Центральной студии документальных фильмов Р. Григорьев. В докладе и прениях отмечалось, что документалистам студии «Узбекфильм» удалось за последнее время создать несколько интересных фильмов и сюжетов для журнала «Советский Узбекистан». Тепло встретили зрители картины «Вьетнам, страна моя», «Приезжайте к нам в Узбекистан», «Джура Султанов» и др.

Участники конференции наметили путь дальнейшего улучшения деятельности кинодокументалистов.

●

Республиканское совещание-семинар работников профсоюзных киноустановок состоялось в Алма-Ате. Его участники обсуждали вопрос о состоянии и мерах улучшения работы профсоюзной киносети, прослушали ряд лекций работников Министерства культуры, обменялись опытом использования кино в пропаганде достижений науки и техники, говорили о работе любительских киностудий.

●

Фестиваль научно-популярных и технических фильмов проведен в красных уголках комбината «Ригас мануфактуре». Его цель — популяризировать передовые методы труда, ознакомить коллектив комбината с последними достижениями науки и техники, особенно в легкой и текстильной промышленности. Были просмотрены фильмы «Капрон вместо стали», «Производство капронового волокна», «Допуски и посадки», «Легкая промышленность СССР», «Новая шерсть», «Это дает химия» и др. Фильмы демонстрировались для рабочих всех смен.



Н. АНОСОВА

Книга о французском кино

Перед нами большая хорошо оформленная книга, в самом облике которой нет того наводящего уныние академизма, который с первого взгляда иногда отпугивает читателя от наших искусствоведческих работ. Мы перелистываем ее, знакомимся с интересными, хорошо подобранными иллюстрациями, подробным «аппаратом», начинаем читать и убеждаемся, что внешний облик, в общем, не обманул нас: содержательность сочетается здесь с живостью и подлинной взволнованностью изложения.

«Французское киноискусство»* — большая коллективная работа советских авторов над проблемами зарубежного кино. Книга эта ни в коей мере не претендует на исчерпывающую полноту — она затрагивает лишь некоторые вопросы французского киноискусства.

Сборник состоит из общих обзорных статей (о современном короткометражном кино Франции, так называемой «группе тридцати», о борьбе французского кино за национальную самостоятельность, об экранизации французской классики, о музыке фильмов) и нескольких монографических портретов художников кино разных поколений: Жака Фейдера, Франсуазы Розе, Рене Клера, Жана Габена, Марселя Карне, Жана-Поля Ле Шануа, Симоны Синьоре.

Большинство статей читается очень легко. На страницах книги возникают перед нами различные, полные глубокого драматизма судьбы художников, их творческие поиски, взлеты и спады, большие художественные победы и серьезные поражения. Авторы ряда статей сборника обладают подлинно кинематографическим «видением». Многие разборы фильмов (даже тех, которые наш зритель не видел, а таких немало) не оставят читателя равнодушным и, несомненно, усилят, обострят его интерес к французскому кино.

* «Французское киноискусство». Сборник статей. Институт истории искусств АН СССР. Редактор С. И. Юткевич. «Искусство», 1960.

В статье С. Юткевича «Новая школа французского короткометражного фильма», которой открывается сборник, перед читателем развертывается как бы своеобразная кинолента: целая серия короткометражных фильмов разнообразного содержания, различных художественных почерков. Трагический пафос фильмов «Герника» и «Ночь и туман» Алена Рене сменяется спокойной и мужественной поэзией «Большой ловли» Анри Фабиани, глухая тоска по живой жизни, звучащая в «Водорослях» Яники Беллон — социальной четкостью и целеустремленностью Робера Менегоза... Поэтическая философия и образы «Красного шара» Ляморисса раскрыты так зримо и ярко, что самый этот анализ, пробуждая живой интерес к фильму, в какой-то мере способен даже удовлетворить его:

«Как вдруг до боли волнует нас кадр, когда первый камень пробивает такую тонкую незащищенную кожицу шара, когда он на наших глазах морщится, увядает и испускает последнее дыхание.

И трагически одинокая фигура мальчика на заброшенном пустыре воспринимается нами как обобщенный образ невыразимой человеческой потери.

Вот почему так выпрямляется наша душа, когда под наивную ликующую музыкальную мелодию как бы вырываются из плена чужих рук разноцветные шары. Мы почти физически ощущаем радость, когда видим в следующем кадре мальчика, ласкающего радужные пестрые шары, слетевшиеся к нему на помощь, на утешение, в знак того, что жизнь все-таки прекрасна, что дружба бессмертна, что человек не одинок».

Характеристики, которые дает французским художникам кино С. Юткевич, отнюдь не однолинейны, но при этом всегда четки и определенны. Точно и ясно установлен социальный адрес искусства Анри Фабиани и Алена Рене, дан осторожный, но решительный «взрез» противоречивой концепции «Фарребика» Жоржа Рукье, убедительно раскрыта эстетская, формалистическая сущность экспериментов Жана Митри. И в целом складывается достаточно полное представле-

ние о современной школе французского короткометражного кино, показанной не только в ее художественной, но и социальной значимости.

Этюд Р. Юренева о Марселе Карне, так же как и статья С. Юткевича, радует стремлением воспроизвести живой облик художника, тоном взволнованного размышления, отсутствием догматической категоричности.

«...Как одним словом определить то большое и беспокойное, что вкладывает в свои произведения этот талантливый француз?

Может быть, человечность?

Мы, русские, советские люди, с детских лет привыкли уважать это слово и вкладывать в него ко многому обязывающее содержание. Человечность — это прежде всего борьба за человечество, стремление в будущее, вера в победу, в счастье, в добро. За что борется Карне? Пожалуй, он и не борется вовсе, он созерцателен, пассивен, он надеется, а не добивается, и если осуждает, то не гневается, а грустит.

Ах, как легко было бы назвать его пессимистом, продуктом разложения буржуазной культуры; заклеймить — и дело с концом.

Но что делать тогда с большими. волнующими чувствами, которые необоримо поднимаются в моем сердце после просмотра каждого из его фильмов? С чувствами, в которых я еще не могу разобраться и которые должен себе объяснить?

Потому-то я и решаюсь на разговор с вами, читатель».

Так начинается этот лирический этюд о творчестве Карне.

Вот «Женни» — первый самостоятельный фильм Карне. Начало пути. «Набережная туманов». Осторожно, бережно ведя анализ, Р. Юренев меткими словами характеризует некоторые особенности творческой манеры Карне: «Грубая вещественность и странная зыбкость сочетаются в восприятии жизни режиссером». Убедителен, интересен анализ фильмов «День начинается», «Вечерние посетители», «Врата ночи», «Жюльетта, или Ключ к сновидениям», «Тереза Ракен»...

Но... Но вот здесь-то и начинаются наши сомнения, которые можно адресовать не только Р. Юреневу, а во многом и книге в целом. Нам кажется, что несмотря на удачные, тонкие характеристики фильмов и отдельных режиссерских приемов, главное в творчестве Карне — его художественный смысл, особенности переплетения в нем художественно разнородных начал — осталось у Р. Юренева нераскрытым, неопределенным. И произошло это прежде всего потому, что критик уделил мало внимания мировоззрению Карне, философским истокам, а также историческим предпосылкам его творчества.

С общественной атмосферой Франции творчество Карне соотносится в очерке почти всегда слишком общо и бегло. О таком значительном для Карне фильме, как «Набережная туманов», сказано лишь следующее: «Набережная туманов» с неожиданной силой отразила тревогу и неустроенность предвоенной Франции. Может быть, поэтому так возненавидели реакционеры этот фильм»... «Новый день принес человечеству войну. Это ее предчувствием было пропитано тревожное творчество Карне. Мир жестокий, мир лживый, чреватый бедой, разве в этом мире возможно счастье?» — так охарактеризована общественная атмосфера, в которой создавался фильм «День начинается».

Нам не хотелось бы, чтобы нас поняли превратно. Мы вовсе не за длинные и схематические перечисления исторических и социальных факторов, которые в иных наших исследованиях содержатся в более чем достаточном количестве и тем не менее ничему не служат, не «пропитывают» изучаемые явления искусства, сами остаются ничего не объясняющей абстракцией. Но согласитесь, что приведенные примеры примет времени (а это свойственно, как мы уже отмечали, не только статье Р. Юренева, но в большей или меньшей степени всем авторам, всей книге) не только коротки, но слишком уж общи и мало что объясняют. Ведь философия фатализма и безысходности, затронувшая творчество многих прогрессивных художников в канун второй мировой войны, связана не только с атмосферой предвоенной тревоги вообще, но с особенностями общественного положения Франции в предвоенные годы, с резким подъемом и спадом ее политической жизни, с атмосферой политического предательства в период Мюнхенского соглашения и «странной войны».

Сложные обстоятельства исторической жизни Франции XX века не могли не сказаться на киноискусстве, и, конечно, в них прежде всего следовало разобраться, чтобы понять смысл своеобразного соединения реального и «мистического» в искусстве того же Карне, которое все авторы книги, пишущие об этом художнике, констатируют, но не раскрывают.

Французское киноискусство оказалось в сборнике во многом изолированным и от философской борьбы, идеологической атмосферы современной Франции. А ведь в творчестве Карне с его темой одиночества и заброшенности человека в туманном, хаотическом и зловещем мире, как и в творчестве Клера с его темой «жар-птицы» — неуловимой, ускользающей мечты, как, по-видимому, и в некоторых фильмах Фейдера, безусловно сказалось влияние философии экзистенциализма, философии мелкобуржуазной «середины», получившей большое распространение во Франции в период резкого противостояния двух лагерей — фашистского и социалистического. И ведь вообще известно, что в истории идео-

логической и художественной жизни Франции XX века немаловажное значение имеет то обстоятельство, что Франция является страной сильно развитого мелкобуржуазного сознания, классической, так сказать, страной буржуазного индивидуализма, образ которого был запечатлен еще в «Жане Кристофе» Ромена Роллана.

Нам представляется, что содержание сложного и противоречивого творчества Карне, Клера, Фейдера может быть раскрыто в полной мере лишь путем тщательного анализа связей художников с историческими и философскими веяниями их времени. Кое-какие общественные и идеологические связи намечены в книге, но их мало и, самое главное, они носят большей частью описательный характер.

И здесь мы подходим к другому бросающемуся в глаза недостатку книги, во всяком случае многих ее работ: авторы скорее описывают, иногда живо и ярко, но в большей степени описывают явления французского кино, чем раскрывают их сущность, их художественное содержание.

Это прежде всего относится к откровенно описательной, фактографической статье Ю. Шера «Французская кинематография в борьбе за свою национальную самостоятельность», а также и к его очерку о Жане Габене.

В статьях Ю. Шера вызывает возражение уже самое распределение материала.

В обзорной статье Ю. Шер сначала рассказывает об экономической борьбе французского кино за национальную самостоятельность, а затем уже о художественной; это, по-видимому, правомерно и естественно, но пропорции этих разделов явно нарушены. Теме борьбы за национальные художественные традиции — весьма острой и актуальной во Франции наших дней — уделено недостаточно места и внимания. Не определив своеобразия национальных традиций французского киноискусства, не раскрыв, по существу, их социально-эстетической значимости, Ю. Шер лишь бегло и поверхностно описывает лучшие прогрессивные фильмы последних лет, указав при этом на некоторые идейные ошибки и тематические пробелы современного прогрессивного французского киноискусства.

В очерке о Жане Габене Ю. Шер пытается наметить определенную концепцию, разделяя образы, созданные замечательным актером, на роли, воплощающие «темы любви» и «темы затравленного человека». Но эта классификация оказывается слишком узкой и как бы взрывается изнутри самим потоком образов, созданных Габеном. И вот рассказ о творчестве превращается в этюды по отдельным ролям, часто лишь механически, внешне связанные между собой. Ю. Шер, например, лишь констатирует, но даже не пытается объяснить причины перехода от образа лейтенанта Марешаля («Великая иллюзия» Ренуара), в котором критик справедливо видит воплощение лучших, героических черт французского народа, — к образам, созданным Габеном в конце 30-х годов (Жак Лантье в «Человеке-звере», солдат-дезертир в «Набережной туманов», Франсуа в «День начинается»), отмеченным печатью обреченности, пассивности перед зловещим и туманным ликом жизни.

Метод «перечислений» этюдов по отдельным ролям оказался особенно неудачным при воспроизведении такой могучей, полноводной и изменчивой реки, с которой хочется сравнить искусство Жана Габена. Этот метод лишил Ю. Шера возможности увидеть тот очевидный и важный перелом, который наметился в творчестве Габена в последние годы и, в частности, по справедливости оценить образ Жана Вальжана в «Отверженных» Ле Шануа, как одно из звеньев в этой новой цепи.

Обращаясь к отдельным созданиям Габена, нельзя в целом не согласиться с развернутым, тщательным анализом образов Марешаля и банкира Шудлера из «Сильных мира сего». Но вот о Габене — Жаке Лантье в «Человеке-звере». Разве можно считать этот образ Габена до конца удачным? Разве не сказывается отрицательно на его художественной цельности философская концепция фильма? Разве внешняя достоверность обстановки действия и поведения героев в фильме не вступает в разительное противоречие с философией абсурдности, бессмысленности самой жизни, утверждаемой здесь Ренуаром на материале романа Золя? И разве Жан Габен при всем удивительном чародействе своего искусства преодолевает здесь противоречие между поэзией тихого и скромного простого сердца, которой он наделяет своего героя — машиниста, — и фатально-физиологической силой, проявляющейся в его поступках?

И вообще, разве не следовало показать на примере и этой и некоторых других работ Жана Габена зависимость искусства актера от творчества режиссера, как это отчасти наметил В. Божович в своем очерке о Франсуазе Розе, кстати, выгодно отличающемся своей продуманностью и последовательностью и от статьи Ю. Шера, да и от статьи А. Образцовой о Симоне Синьоре?

Несмотря на целый ряд интересных сведений и материалов, очерк Ю. Шера о Габене тем не менее не дает достаточно целостного и глубокого представления об эволюции габеновского творчества, не выявляет истинного своеобразия его неповторимого художественного облика.

Большой и интересный материал содержит обстоятельная работа С. Мокульского «Экранизация французской классики». Но статья эта, написанная известным советским театроведом, большим знатоком

французской литературы и театра, пожалуй, недостаточно «кинематографична». Посвященная важному и сложному вопросу экранизации, теоретически уже в какой-то мере затронутому советским киноведением, но до конца еще не решенному, она не ставит вопроса об экранизации как о теоретической проблеме. Оперируя завидно большим количеством фактов экранизации французской классики в разные периоды истории французского кино, автор не попытался осмыслить все это как кинематографическое художественное явление. Не придавая, по всей видимости, экранизации самостоятельного художественного значения, он отвел для нее скорее просветительскую роль, роль массового, так сказать, пропагандиста произведений классической литературы.

Когда же при анализе отдельных фильмов С. Мокульский все же касается специфики экранизации, то в его требовании «верности», «доверия» к писателю явно ощущаются архаические призывы к пассивному, рабскому, буквальному переводу литературных произведений на язык кино.

Яснее всего точка зрения С. Мокульского на экранизацию сказывается в его анализе фильма Марселя Карне «Тереза Ракен». В статье подробно прослеживаются всякого рода сюжетные и внешние отступления от романа. Требуя «доверия» к Золя, автор утверждает необходимость перенесения на экран физиологического, натуралистического драматизма «Терезы Ракен», вступая таким образом в противоречие с собственным призывом к раскрытию лучших черт в экранизируемом произведении, прозвучавшим в конце статьи. Отдавая дань режиссерскому мастерству Марселя Карне, С. Мокульский, по существу, отрицает этот фильм не только как экранизацию, но и как художественное произведение, пытается доказать, что роман Золя на экране превращен в «дешевую уголовную мелодраму», полную случайностей, более или менее ловко нагроможденных авторами фильма. И все это потому, что авторы фильма отступили от «буквы» романа Золя.

Если говорить об оценках этого фильма, данных в книге, то нам кажется наиболее проницательным и верным суждение Р. Юренева. «Простые трудящиеся люди — шофер грузовика и бедная девушка, взятая в буржуазную семью, чтобы быть сиделкой и бесплатной прислугой больного, гнилого мужа,— способны на сильное, всепоглощающее чувство,—пишет Р. Юренев.— В закоснелой, душной, мелочной, иссушающей среде обывателей-буржуа сильное чувство не может раскрыться, оно неминуемо приведет к трагическому столкновению, к катастрофе, к преступлению». Действительно, показав драму большого чувства, столкновение его с мертвенно-застойной «мориаковской» средой современного буржуазного Лиона, Марсель Карне как раз не отступил от лучших реалистических черт Золя. Наоборот, режиссер во многом удачно переосмыслил роман, сблизив атмосферу фильма с атмосферой лучших романов серии «Ругон-Маккаров». «Преступление» в фильме возникает отнюдь не случайно, как это показалось С. Мокульскому, как не случайно и «наказание», «возмездие». Но, придав преступлению реалистическое, социальное основание, Марсель Карне действительно отступил от Золя, вложив в мотив «возмездия» модернистский, экзистенциалистский смысл. Герои гибнут не в результате внешнего нагромождения случайностей, а в результате морального хаоса, абсурдности, бессмысленности, будто бы господствующей в самой жизни, в результате утверждения экзистенциалистской концепции жизни, которая сквозит в этом фильме Карне.

Не останавливаясь специально на статье С. Гинзбурга, в целом убедительно ракрывающей главные черты и тенденции творчества Ле Шануа, и содержательной статье В. Божовича о Жаке Фейдере, позволим себе кое в чем не согласиться с интересной статьей Г. Авенариуса о Рене Клере. И не с необычной трактовкой «Антракта» и клеровского «авангардизма», которая кажется нам любопытной и вполне правомерной, а с анализом более поздних фильмов Клера: «Под крышами Парижа», «Большие маневры», «Сиреневые ворота» (в нашем прокате «На окраине Парижа»). Начав защищать Клера от дадаистской зауми и шаблона, показав на примере ранних фильмов ироническую дерзость и остроту режиссера, Г. Авенариус, анализируя некоторые поздние фильмы Клера, по существу, находит их содержание шаблонным и поверхностным. Г. Авенариусу показались мелкими чувства героев «Под крышами Парижа», малозначительным содержание фильмов «Большие маневры» и даже «Сиреневые ворота». Но ведь одной из особенностей Клера является как раз своеобразная неоднозначность, даже известная противоположность сюжета и содержания. Разве можно сказать, что содержание фильма «Под крышами Парижа» исчерпывается незатейливой любовной историей, разве в «Больших маневрах» все сводится лишь к банальным любовным похождениям провинциального донжуана? Нет, в этих фильмах звучит тоска по большим и подлинным человеческим чувствам. И, конечно, совсем не «примиренческое отношение к действительности» сказывается в «Сиреневых воротах», где «взрослый ребенок», оборванец Жюжю поднимается до активного осуждения бесчеловечности, эгоизма и насилия.

Вообще в статье заметна тенденция как бы отделить мастерство художественной формы Клера от сложного, неоднозначного мироощущения этого художника, подлинный смысл и исторические основа-

ния которого, как уже об этом говорилось, так и остались нераскрытыми критиком.

Но вернемся к сборнику в целом. Итак, не все в нем обстоит хорошо и благополучно. Известная замкнутость, имманентность исследования явлений французского киноискусства, отвлеченность от сложных связей с общественной и идеологической борьбой эпохи сужают, обедняют сущность художественных явлений, рассматриваемых в книге. Сами достоинства сборника — различие точек зрения, известная самобытность, «свобода» авторских стилей и почерков — иногда оборачиваются перед читателем разностильностью, пестротой, методологической и даже профессиональной неравнозначностью статей.

В сборнике не ощущается цельного замысла, строго продуманного плана, кажется, что некоторые темы статей возникли несколько стихийно, случайно, в чем, впрочем, судя по предисловию, отдает себе отчет и редактор сборника.

Из книги нельзя почерпнуть единого и целостного представления о процессах, происходящих во французском киноискусстве. Вместо коротенькой редакционной справки, предпосланной сборнику, здесь скорее была необходима вступительная статья — проблемная и в то же время обзорная, дающая по возможности цельную и единую картину жизни современного французского киноискусства.

И все же в книге немало достоинств. Они сказываются и в большом, увлекательном материале, собранном в ней, и в стремлении ее авторов отстоять все подлинно здоровое, прогрессивное и значительное во французском киноискусстве, и в том, что многие ее авторы говорят об искусстве заинтересованным, страстным и ярким языком, и в том, что со многих ее страниц на нас смотрят живые образы французских художников кино.

Будем надеяться, что пробелы и недостатки сборника будут устранены в дальнейших работах, посвященных проблемам зарубежного киноискусства.

В. РАЗУМНЫЙ

Читая «Кинонеделю»

Кинокритик чаще всего адресует свою работу не только создателям фильма, но и зрителям. Художнику он помогает осознать все то ценное, свежее, оригинальное, что несет его творчество, укрепить его на пути плодотворных поисков и предостеречь от возможных просчетов. Зрителю открывает сокровенные красоты произведений, порой недоступные непосредственному восприятию, способствуя формированию его эстетического вкуса.

Иногда в статьях адрес разделяется. Некоторые из критических статей предназначены преимущественно художникам. Естественно, что в подобных статьях центр тяжести переносится на эстетические и профессиональные вопросы, которые волнуют главным образом специалистов и людей, искушенных в «тайнах», тонкостях данного вида искусства. Но есть критика, ставящая проблемы, которые интересуют и волнуют всех.

Конечно, подобное деление крайне условно, и границы разных типов критических статей необычайно подвижны. И все же они существуют.

Не будет преувеличением сказать, что мы имеем значительное число интересных критических статей, решающих важнейшие теоретические проблемы, полезные для художников кино и специалистов. Что же касается статей популярных, рассчитанных на массового читателя, то...

Обратим внимание на новый тип периодического издания, получивший большое распространение в последние годы. Это так называемые «кинонедели» — еженедельные газеты для зрителей, выходящие в крупных культурных центрах.

Остановитесь, например, у газетного киоска в Москве в воскресенье, и вы услышите часто повторяемое требование: «Кинонеделю»! С такой же просьбой обращаются к своим киоскерам трудящиеся Ленинграда, Риги, Таллина и других городов. Около ста кинобюллетеней выходит в нашей стране; все они пользуются неизменно большим спросом, большой популярностью.

Предмет нашего сегодняшнего разговора — «Московская кинонеделя», которая «выходит один раз

в неделю по воскресеньям» и издается Управлением культуры исполкома Моссовета, МГСПС и Московской городской конторой по прокату кинофильмов Министерства культуры СССР. Выходя в Москве, газета, естественно, имеет больше возможностей, чем периферийные издания, и потому призвана задавать тон в пропаганде произведений советского киноискусства.

Как только в моих руках оказался комплект «Московской кинонедели» за 1960 год, я испытал прежде всего радостное чувство. Шутка ли сказать — существует орган, который не только рекламирует фильмы, но и пропагандирует их! Очевидно, он воспитывает у массы читателей высокую культуру восприятия киноискусства, хороший художественный вкус, объясняет смысл продукции буржуазной кинопромышленности. Увы, то были неоправданные иллюзии...

Естественно, что наибольший интерес сразу же вызвали статьи о советском киноискусстве, о наших новых фильмах.

Как же они написаны? Наберитесь терпения и послушайте:

«План, предложенный молодым сталеваром Федором Шебалиным, был прост, ясен, логичен.

— Собрать бы на печь пять лучших сталеваров, — волнуясь, доказывал Федор начальнику мартеновского цеха Савчуку. — Поработаем недельку и освоим лучшие приемы.

Но это предложение Шебалина-младшего не сразу нашло в цехе общую поддержку.

Начальник цеха Савчук, человек честный, но лишенный полета мечты, вначале оробел: как обернется это новое, непривычное дело, еще неизвестно, а сейчас цех работает неплохо... Стоит ли рисковать?..» (О фильме «Горячая душа», «Московская кинонеделя», 8—14 февраля 1960 г.)

«Да, не получилась у Степана и Даши семейная жизнь. На этот раз они расстались, кажется, навсегда.

Сейчас, под перестук колес, Степан вспоминал их последний тяжелый разговор, злое лицо жены, ее гневные слова. Надоело ей таскаться по разным строительствам, надоели поезда, палатки, вечная неустроенность...

Эх, Даша, Даша! Как она не может понять, что Степан влюблен в свою профессию, что в этом его счастье...». (О фильме «Все начинается с дороги», «Московская кинонеделя», 14—20 марта 1960 г.)

«Ужасно обидно, когда тебя все еще считают маленькой и совсем не принимают всерьез. А ведь она, Катя, работает на стройке не хуже, чем другие. Ну почему все называют ее «деточкой» и посмеиваются над ней? А как разозлились ребята, когда Катя о недостатках в автомобильной бригаде заговорила! Особенно Гриша... Он просто видеть ее не может... Эх, Гриша, Гриша! Как он не понимает, что маленькая Катюша, которая когда-то носила записки его девушкам и вместе с ним совершала налеты на чужие сады, уже давно любит его?!». (О фильме «Катя-Катюша», «Московская кинонеделя», 25—30 апреля 1960 г.)

Прочитав десяток, другой таких статей, невольно вздыхаешь: «Эх, автор, автор! Можно ли так писать об искусстве, о творчестве художников! Не зря, видно, ты всегда предпочитаешь оставаться анонимным!»

Могут возразить, что статьи в «Кинонеделе» особого свойства, а именно — рекламные, имеющие цель привлечь зрителя в залы кинотеатров. Но если это реклама, то что же тогда пародия? Неужели можно всерьез думать, что зрителю захочется посмотреть еще один фильм о борьбе новатора и консерватора, о маленькой девочке, смело управляющей большими делами и большими дядями, и т. д.?!

Однако беда, и притом основная, еще не в этом! Поражает удивительная бесхребетность, эстетическая всеядность авторов статей.

И здесь нельзя не сказать о самом главном — о характере нашей советской рекламы. У нас нет и не может быть рекламы ради рекламы. Мы и в этом вопросе сохраняем присущую нам принципиальность, истинную, а не чисто коммерческую заинтересованность в благе народа. Это тем более необходимо помнить, когда мы касаемся вопросов идеологии, в данном случае такой ее области, как искусство.

Нельзя мириться с бесстрастным, отвлеченным, порой объективистским тоном материалов статей, публикуемых на страницах наших кинообозрений. А ведь именно так поступают авторы (или автор?) статей «Кинонедели». Они хвалят без меры и с одинаковыми критериями решительно все: и «Русский сувенир», и «Неотправленное письмо», и «Горячую душу», и «Все начинается с дороги»...

Конечно, вряд ли можно требовать от небольших материалов, помещенных в периодическом популярном издании, всех тех качеств, которые должны быть присущи критическому разбору в профессиональном органе: журнале, газете, сборнике и т. п. Однако есть общие требования, которым должна удовлетворять любая критическая статья: это партийная целенаправленность, объективность в оценке явлений искусства, высокий уровень художественного и эстетического анализа произведений.

Только статьи, удовлетворяющие этим требованиям, могут воспитывать у читателя правильное понимание общественных задач искусства, оказывать на него эстетическое воздействие, формировать его художественный вкус.

К сожалению, мало, очень мало таких статей в «Кинонеделе», призванной оказывать серьезное идеологическое влияние на широчайшие массы кинозрителей.

«Рекламный» подход чреват еще бо́льшими опасностями при характеристике продукции буржуазного кино. Рекламируя взахлеб, все и вся, «Кинонеделя» усугубляет ошибки кинопроката.

Совсем недавно опубликованное Заявление Совещания представителей коммунистических и рабочих партий еще раз со всей остротой ставит вопрос о борьбе с буржуазной идеологией, с ее влиянием, о необходимости развернутого наступления на нее.

Нужно ли подчеркивать, что этот программный документ имеет самое непосредственное отношение и к искусству, всегда являющемуся могучим орудием идейной борьбы.

Хорошо, конечно, что в порядке культурного обмена к нам поступают зарубежные фильмы, в том числе и фильмы капиталистических стран. Но последние весьма разнородны по своей идейной направленности, художественным качествам. Есть среди них фильмы, отражающие прогрессивные, демократические тенденции; они преисполнены высокого гражданского пафоса и гуманизма. Но есть и так называемая «рядовая продукция», ловко маскирующая за внешним правдоподобием свою буржуазную, реакционную сущность. Понятно, что это налагает на критику особую ответственность.

А вот в «Кинонеделе» фильм «Мистер Питкин в тылу врага» оценивается столь же восторженно, как и фильм «Мы — вундеркинды». Но ведь эти фильмы лежат в разной плоскости. «Мы — вундеркинды» — острый памфлет, выражающий страстное стремление авторов осознать истинные причины трагедии немецкого народа и предупредить его; история не должна повториться! Честные немецкие художники нашли в себе мужество выступить против реваншизма и милитаризма, против старого и «нового» фашизма.

С иных позиций создан английский фильм. Приключения мистера Питкина весьма легковесны, эти столкновения с врагом лишь забавны. Вместо того чтобы правильно объяснить зрителям истинный смысл поверхностного юмора этого кинофильма, «Московская кинонеделя» утверждает: «Английский художественный фильм «Мистер Питкин в тылу врага» едко высмеивает гитлеровских вояк (!) и разоблачает ложный патриотизм тех, кто раздувает военный психоз».

Оценка зарубежной продукции — дело весьма ответственное. Здесь нужны и политический такт, и партийная боевитость, и непримиримость, и, конечно же,— убедительность!

Общепризнана огромная обобщающая сила кинематографа. Она выражается, в частности, и в такой детали, как массовая, порой всенародная популярность киноактера. Отсюда особая моральная ответственность киноактера, несущего с экрана мысли и чувства строителей коммунизма, находящегося всегда — и в жизни и на экране — в центре всеобщего внимания.

Но это внимание может быть и обывательским, нездоровым. Потрафляя ему, некие организации выпускают массовыми сериями фотографии знаменитостей, удивительно сусальные, сладкие. Невольно вспоминаются они, когда читаешь в «Московской кинонеделе» очерки о Людмиле Хитяевой, Тамаре Логиновой, Тамаре Носовой, Нинели Мешковой... Прежде всего все они написаны по одной схеме: девочка (или девушка) увлеклась искусством; институт ее воспитал, обогатил и т. д.; дарование раскрылось сразу же в таких-то фильмах; теперь она мечтает о новых ролях... Все завершается сентиментальной интонацией. Так, за схемой исчезают и актерская индивидуальность и творческая лаборатория художника.

Справедливости ради следует отметить, что порой на страницах «Московской кинонедели» мелькают содержательные рецензии, небольшие очерки. Правильно делает газета, перепечатывая ряд интересных материалов из других газет и журналов. Они безусловно полезны для читателей.

Обычно говорят, что не следует критиковать за то, чего в статье или книге нет. Но все же думается, что, если в периодическом издании, каковым является «Московская кинонеделя», ничего нет ни об операторах, ни о композиторах, ни о художниках, ни о других, менее заметных, но не менее важных членах творческого коллектива,— это неправильно.

Странная все-таки получается картина. Наша профессиональная кинокритика успешно развивается и обогащается. Но завоевания ее, щедрые плоды теоретических раздумий критиков не всегда еще становятся достоянием массовой популярной печати, не доходят непосредственно к зрителям.

Иностранная кинематография

Милош ФИАЛА

Письмо из Праги

Многие критики высоко оценивают результаты последних лет деятельности чехословацкой кинематографии. Для такой оценки есть известные основания.

Прошедшие два-три года в жизни нашего киноискусства действительно отмечены многими положительными явлениями. К ним прежде всего относится повышение внимания кинематографистов к современной проблематике. Несомненно, положительной тенденцией было стремление избавить кинематографию от схематизма, перейти от поверхностного, иллюстративного изображения действительности к ее глубокому художественному раскрытию. Отрадным было и стремление найти новые кинематографические приемы, повысить культуру кинопроизводства. В наше кино пришли молодые силы, которые принесли искусству не только свой талант, но и трудолюбие, скромность, творческий энтузиазм. Чувство удовлетворения вызывает и количественный рост выпуска художественных фильмов. Радуют и наши международные премии.

Однако все это не дает нам права на самоуспокоенность.

Если бы мы оценивали достижения нашей кинематографии только по количеству фильмов на современные темы, мы могли бы быть довольны своими успехами. Однако об истинной общественной ценности фильма, как известно, не свидетельствуют ни тема его сама по себе, ни отдельные формальные достоинства. Главное — идейная и художественная глубина произведения. А в этом мы, к сожалению, еще далеки от желаемых результатов.

Весьма отчетливый анализ состояния нашей кинематографии был дан на Первом фестивале чехословацкого фильма в феврале 1959 года в Банской Быстрице, где в основу обсуждения была положена партийная критика художественных фильмов. Там со всем вниманием были отмечены достоинства наших лучших картин и в то же время вскрыты причины серьезных недостатков многих кинопроизведений. Стало ясно, как глубоко заблуждались те, кто утверждал, что наша кинематография идет по абсолютно правильному пути и переживает время небывалого подъема. Оказалось, что, несмотря на появление в 1956—1958 годах нескольких ценных произведений (это относится и к большей части продукции 1959 года), идейный уровень значительной части наших фильмов был крайне низок и не отвечал требованиям времени. Серьезной критике подверглись фильмы, в которые проникли элементы буржуазной идеологии.

Одной из причин ряда творческих неудач, как указывали участники обсуждения, было нечеткое понимание некоторыми художниками идейных задач и целей нашего искусства.

В связи со справедливыми обвинениями некоторых произведений предшествующих лет в дидактичности и схематизме у части художественной интеллигенции возникло стремление отмести вообще все, созданное ранее. А из этого логически следовало, что дальнейшее развитие кинематографии не должно иметь ничего общего с уже достигнутыми успехами, что все должно начаться снова и на новой основе... Эта ошибка была допущена в значительной мере потому, что в нашей предшествующей борьбе против схематизма мы недооценили значение лучших произведений, в которых удачно решались важные проблемы современности. Верное стремление преодолеть схематизм не опиралось на глубокий анализ его причин и на понимание того, что именно недостаток подлинной партийности вел подчас к дидактизму, тезисности и бесконфликтности, что схематизм был порожден догматическим подходом к искусству. Именно потому, что некоторые работники кино не сумели верно понять подлинные причины слабостей нашего искусства и извлечь урок из его достижений, они стали видеть опасность схематизма во всякой попытке отразить великое, сильное, героическое, в каждом произведении, авторы которого говорят со зрителем со страстной убежденностью.

Опасность схематизма начали механически связывать с работой художника над общественно значимой темой.

В результате, несмотря на возросшее количество фильмов, мы пришли к положению, при котором почти исчезли картины, отображающие главные и решающие процессы борьбы за социализм.

Сильно дезориентировало работников кинематографии и распространившееся тогда мнение, будто фильм лучше всего выполнит свою общественную функцию, если обратится прежде всего к теневым сторонам нашей жизни. Один лишь обзор тематики фильмов 1957—1958 годов показывает, как сильна была эта неверная тенденция. Появилось, например, много фильмов о жилищном кризисе, большинство из которых оказало весьма сомнительную помощь в решении этой проблемы; мы увидели немало фильмов об испорченной молодежи, о различных несправедливостях и о жертвах этих несправедливостей... Избыток подобных тем уже сам по себе, независимо от качества того или иного фильма, свидетельствовал об односторонней оценке самой нашей действительности, неверном понимании ее отличительных черт.

Настойчивое подчеркивание отдельных недостатков, которые рассматривались объективистски, без учета решающих успехов социализма, давало искаженную картину жизни и вместо веры в возможность преодолеть недостатки вызывало чувство разочарования. Настроениями пессимизма, заслоняющего героический характер нашей эпохи, отмечен ряд произведений киноискусства, включая и такой ценный во многих отношениях фильм, как «Школа отцов». В фильме «Здесь львы» нашему обществу приписываются несвойственные ему черты.

Но значит ли все это, что, критикуя подобные фильмы, мы вообще выступаем против изображения в кино недостатков и трудностей, как в том огульно обвиняет нас, например, небезызвестный Джилас в своей книжке «Новый класс»? Разумеется, нет. Все дело в том, как подходит художник к отрицательным явлениям. Его отношение к ним должно быть прежде всего партийным. Указывая на факты проникновения чуждой идеологии в некоторые произведения искусства, товарищ Новотный говорил: «Да, необходимо критиковать ошибки, но при этом надо делать такие выводы, которые поддерживают то основное и типическое, что характеризует партию и рабочий класс как главную силу современности, и укрепляет наши силы для выполнения задач социалистического строительства».

То обстоятельство, что из наших фильмов почти исчезли герои, сознательно борющиеся за новое общество, а в центре внимания оказались люди несознательные, колеблющиеся, раздираемые внутренними противоречиями, в немалой степени объясняется и влиянием так называемой «теории поэзии обыденности». Эта «теория» нивелирует великое и малое, призывает в конечном счете к механической регистрации жизненных фактов; она направлена против всего, в чем чувствуется пафос времени, его необычность, героизм. Отрицательно повлияло на нашу кинематографию и некритическое восприятие некоторых течений западного искусства, особенно неореализма, приемы которого были механически перенесены на нашу почву без учета коренного различия социальных условий.

Партийная критика, прозвучавшая на фестивале в Банской Быстрице, вдохновила лучшие силы нашего кино, вызвала активный обмен мнений. На платформе этой критики, на позициях социалистического искусства удалось объединить большинство наших работников кино. Бесспорно, что большую помощь в этом сыграли Съезд социалистической культуры и встречи кинработников с трудящимися.

За последние годы появилось немало фильмов, продолжающих лучшие традиции предшествующего этапа и обладающих значительными идейно-художественными достоинствами. Эти фильмы, между прочим, принесли нашей кинематографии и заметные международные успехи. Среди таких произведений можно назвать «Жизнь поставлена на карту», «Непобежденные», «Затерянные», «Сорок четыре», «Сентябрьские ночи», несмотря на определенные внутренние противоречия, — фильм «Школа отцов», а также картины «Черный батальон», «Бегство из тени» и «Тайна острова Бэк-Кап» Карела Земана, создавшего новый тип трюкового фильма. Своими художественными достоинствами привлекли внимание и такие картины, как «Волчья яма» и «Тоска».

В 1959 и 1960 годах нашей кинематографии удалось создать несколько удачных фильмов на материале второй мировой войны. Они, конечно, отличались от произведений, которые возникли как непосредственный отклик искусства на войну. Действительность военных лет в этих фильмах осмыслена гораздо глубже, чем это можно было сделать в конце сороковых годов. К таким произведениям принадлежат, например, фильмы «Высший принцип», «Ромео, Джульетта и тьма», «Я пережил свою смерть», «Майские звезды» и другие. Большое значение для нашей кинематографии имел фильм «Король Шумавы» — прежде всего потому, что в нем удалось создать художественно убедительный образ коммуниста, положительного героя в полном смысле слова.

Но самым большим творческим достижением мы считаем создание фильмов, отражающих в духе Банско-Быстрицких решений жизнь народа в наши

дни. Хотя в большинстве своем эти фильмы еще не достигли высокого художественного уровня, мы видим в них мост к новым успехам. Они помогают накапливать творческий опыт для дальнейшего движения вперед на главном направлении. К лучшим произведениям такого рода относятся фильмы «Репетиция продолжается», «Люди, как ты», «Всюду живут люди» и с некоторыми оговорками «Великое одиночество», комедии «Куда черт не пролезет» и «Парень, как гора», а также приключенческие фильмы «105 процентов алиби» и «Пятое отделение».

Выводы Банско-Быстрицкого фестиваля были подтверждены и развиты фестивалями Пльзеньским и и Остравским. Но по-прежнему наше развитие тормозится отставанием кинодраматургии. Многие темы, положенные в основу современных фильмов и почерпнутые непосредственно из жизни нашего народа, страдают недостаточно глубокой сценарной разработкой.

Теперь Коммунистическая партия Чехословакии ставит перед нами задачу, которую сформулировал секретарь ЦК КПЧ товарищ Гендрих: не довольствоваться средним уровнем, создавать подлинно выдающиеся произведения, выражающие думы и чаяния народа. Это требование обусловлено растущей взыскательностью наших зрителей, которые не хотят удовлетворяться средними фильмами, а с полным правом ждут от кинематографистов создания настоящих шедевров социалистического искусства, отражающих величие нашего времени.

Вл. МАТУСЕВИЧ

Искусство и «корхи»

В нашей печати часто встречаются выражения «скандинавское искусство», «скандинавское кино». Эти понятия крайне условны и столь же спорны, как, например, понятия «латиноамериканская литература» или «восточная живопись». Каждая из скандинавских стран имеет сугубо национальные, своеобразные исторические и культурные традиции. Не нужно быть большим знатоком истории датского или шведского кино, чтобы понять, насколько несхожими, а подчас и противоположными путями шло их развитие. Поэтому тот факт, что я в одной статье попытаюсь рассказать о фильмах, демонстрировавшихся у нас во время Недели норвежского кино, и о личных впечатлениях, полученных за время пребывания в Дании и от непосредственного знакомства с датским кино, не означает молчаливого признания некоей единой «скандинавской кинематографии».

Но есть сегодня определенные закономерности, определенные условия и обстоятельства, играющие важную роль в процессе развития киноискусства обеих стран. Это, во-первых, специфические трудности, возникающие перед киноискусством малых стран, в которых очень невелика и лишена перспективы роста прокатная сеть. Во-вторых, принимающая чудовищные размеры экспансия американских, западногерманских и английских кинофирм, которая непосредственно воздействует на количество и качество национальной кинопродукции. К этим обстоятельствам экономического порядка следует добавить некоторые процессы в духовной жизни скандинавских стран.

В Норвегии и особенно Дании очень велика мелкобуржуазная прослойка и соответственно широко поле влияния мелкобуржуазной идеологии. Мелкий буржуа с его философией абстрактного гуманизма, проповедью «малых дел» и общественной пассивностью давно стал «героем номер один» в литературе и искусстве этих стран.

На первый взгляд может показаться непонятным тот острый интерес, который существует сегодня среди широких слоев населения скандинавских государств к дальним странам. Я имею в виду не дешевую экзотику разных комиксов и боевиков, но серьезные произведения, например, книги и фильмы Т. Хейердала, фильмы шведского документалиста А. Суксдорффа, книги шведских писателей Э. Лундквиста и Э. Бломберга, датских писателей Х. Вульфа, К. Абелля, К. Бликсен, датские фильмы о Гренландии и многое другое. Объяснением этого интереса могут послужить горькие строки из книжки Э. Лундквиста «Дикари живут на Западе», причем сказанное им о шведах в не меньшей степени относится к датчанам и норвежцам: «Сравнивая относительно бедных индонезийцев с более чем обеспеченными шведами, я должен сказать, что индонезийцы в известном смысле получают от жизни гораздо больше, чем шведы, что они счастливее.

Объясняется это тем, что у индонезийцев есть идеалы. Сначала они боролись за свою свободу, теперь они борются за то, чтобы создать что-то из завоеванной ими свободы. У шведов сейчас только такие «идеалы»: иметь еще больше еды, еще более быстроходные автомобили, еще больше радиоприемников. Такие идеалы не могут поддерживать внутри нас горение, которым мы бываем охвачены, когда чувствуем подлинный смысл жизни». Реакция на духовную несостоятельность благополучного буржуазного бытия, инстинктивная тоска по жизни, полной борьбы, ярких свершений, могучих общественных перемен,— вот что определяет внутренний пафос и показанных во время Недели норвежского кино фильмов Хейердала и датского художественного фильма «Кивиток», демонстрировавшегося у нас под названием «Легенда о беглеце».

Быть может, это утверждение покажется странным применительно к безыскусному репортажу о путешествии на «Кон-Тики» и сугубо этнографическому повествованию о древней материальной культуре острова Пасхи. Разве не «нейтральны» по своей природе эти фильмы?.. Нет, тут активен сам материал, точнее, восприятие его норвежским зрителем, самый факт существования этой летописи, свидетельствующей о бескорыстных научных подвигах.

«Кон-Тики» состоит из двух резко отличающихся друг от друга частей: кадрам, отснятым во время знаменитого путешествия на плоту, предшествует своего рода вступление. На экране — участники экспедиции; почти физически ощущаешь, как неловко им позировать перед камерой, как неприятно им все, что хотя бы отдаленно напоминает о суете славы, обрушившейся на их головы. Сухо, деловито, словно подчеркивая в полемике с невидимым собеседником, что речь идет о научном эксперименте, а не о сенсации, излагает Тур Хейердал цели и задачи экспедиции. А потом — неумелые, любительские, но предельно волнующие кадры, запечатлевшие радость борьбы со стихией, торжество смелой мысли и дерзновенного поиска.

Жаль, что норвежцы не включили в репертуар Недели последнюю работу крупнейшего мастера национальной кинематографии Танкреда Ибсена. И дело не только в том, что он, как яркая антитеза, подчеркнул бы объективный смысл фильмов Хейердала.

Фильм «Друзья» — заметное явление в современном норвежском кино, потому что в нем поднимаются коренные вопросы человеческих взаимоотношений в буржуазном обществе. Т. Ибсен, художник вполне лояльный по отношению к этому обществу, с горечью признает окончательную деградацию буржуазной морали, опошление всех высоких чувств и помыслов, подчинение их культу личного преуспевания. Судьба героев, их дружба и подвиг очень поучительны. Два старых и преданных друга, Харри и Томас, люди сильной воли и не раз проявленного мужества, решают достичь неприступной доныне горной вершины. Но вокруг этого поначалу бескорыстного намерения пресса поднимает такой ажиотаж, что теперь успешный подъем на вершину должен принести счастливцу славу и деньги. Харри возвращается один и сообщает, что Томас погиб. Итак, он единственный претендент на обещанную премию. Но тут появляется Томас, который утверждает, что именно он первым достиг вершины, хотя его партнер и попытался избавиться от соперника, отпустив канат. Тогда Харри идет на откровенную подлость. Он вкрадчиво и умело убеждает газетчиков и знакомых, что падение отразилось на разуме Томаса и тот невменяем. Вряд ли нужно пересказывать дальнейшее развитие сюжета, суть ведь не в нем. Суть в том, насколько несовместимыми оказываются извечные этические идеалы и современный мир гипертрофированного индивидуализма. Интересно и художественное претворение идейного замысла фильма. Эпизоды действительно героического подъема на вершину, снятые с большим вкусом и эмоциональной убедительностью, чередование крупных планов лиц героев, мужественных, открытых, даже вдохновенных, и общей панорамы могучего и угрюмого горного кряжа — все это создает атмосферу величественности, масштабности происходящего. И тем беспощаднее показывает режиссер, насколько мелочен и позорен итог этого подвига, насколько разителен контраст между внешней оболочкой и движущими силами.

Отсутствие «Друзей» было не единственным, на мой взгляд, недостатком программы Недели норвежского кино в СССР. Вообще не было представлено ни одного серьезного фильма о современности, хотя в Норвегии за последние годы появилось немало таких фильмов. Неизвестно, почему устроители фестиваля отдали предпочтение двум комедиям — «Одолжи мне свою жену» и «Пыль в мозгах». Единственным, что прибавили эти картины к нашему представлению о норвежском кино, было фактическое подтверждение наших не лишенных основания догадок о существовании в Норвегии, как и во всякой буржуазной стране, откровенно развлекательного коммерческого кинематографа.

Самой интересной частью программы явились три фильма о норвежском движении Сопротивления в годы второй мировой войны.

«Беглецы в Англию» (1945) Т. Санде, «Мы хотим жить» (1945) У. Дальгора, «Битва за тяжелую воду» (1948) Т. В. Мюллера и Ж. Древиля (норвежско-французское производство), «Бегство из Дакара» (1951) Т. В. Мюллера, «Вынужденная посадка» (1952)

и «Девять жизней» (1957) А. Скоуена, «Шотландская команда» (1954) М. Форлонга, «Кровавая дорога» (1955) К. Бергстрема, Р. Новаковича (норвежско-югославское производство), «В такую ночь» (1958) С. Мартман-Мое и «Контакт» (1959) О. К. Веннереда и Т. Мюллера — таковы основные этапы развития наиболее прогрессивного и во всех отношениях плодотворного направления в послевоенном норвежском кино. Идейно-эстетические истоки этого направления надо искать в гигантском взрыве народного гнева и решимости бороться до конца, воплотившихся в героической эпопее Сопротивления; в пламенной, целиком обращенной в будущее лирике Нурдаля Грига; наконец, в активном неприятии простыми людьми политики НАТО, вновь открывающей доступ в норвежские города и фьорды вчерашним насильникам. Фильмы этого направления — не только дань героическому прошлому; это история, осмысленная с позиций сегодняшнего дня; девиз, объединяющий усилия кинематографистов различных политических убеждений и художественных вкусов, — «о прошлом во имя будущего». Вот почему не эпическим спокойствием веет от этих фильмов, а суровым и острым драматизмом, вот почему они так публицистичны в своем стремлении непрестанно освежать в памяти людей трагические и поучительные уроки прошлых лет.

Недавно советские зрители увидели «Битву за тяжелую воду». Фильм рассказывает о действительном событии, о том, как группа норвежских диверсантов, заброшенных из Англии и взорвавших горную электростанцию и завод по добыче «тяжелой воды», намного усложнила для фашистов работу над созданием атомного оружия. Авторы фильма стремились рассказать об исторических событиях в точном соответствии с действительными обстоятельствами дела, с хроникальной достоверностью и одновременно средствами художественного кинематографа.

И они нашли форму, которая вызывала и вызывает оживленную дискуссию среди критиков многих стран, поскольку эта форма нарушает привычные представления о границах документального и игрового кино. С одной стороны, «Битву за тяжелую воду» можно считать документальным фильмом, поскольку в нем нет ни одного вымышленного персонажа, ни одного кадра, который не отвечал бы исторической правде. Это точная летопись, но летопись, отснятая задним числом, зафиксировавшая факт спустя восемь лет после того, как он имел место. С другой стороны, это самый настоящий игровой фильм. Но дело в том, что «актеры» играли... самих себя. Это относится и к Фредерику Жолио-Кюри, и к его сотрудникам, и к норвежским патриотам, членам диверсионной группы. Да и в тех случаях, когда действительного участника событий приходилось заменять профессиональным актером (вряд ли гитлеровские солдаты, даже если бы удалось их разыскать, согласились вновь пережить неприятнейшие мгновения своей жизни), замена эта производилась с подчеркнутым отказом от малейшего намека на беллетризацию и в щепетильном соответствии с архивными сведениями.



Танкред Ибсен — режиссер фильма «Друзья»

Сценарная разработка фильма помогла кинематографистам отразить насыщенную событиями историю борьбы за «тяжелую воду», настолько увлекательную и захватывающую, что эффектных усложнений и не понадобилось. Большое значение приобретает ритм фильма, сжатый и динамичный в эпизодах, раскрывающих предысторию подвига, замедленный и тревожный в центральном эпизоде. Монтаж здесь настолько логичен, настолько отвечает интонации и характеру повествования, что о нем вспоминаешь лишь тогда, когда задумываешься, насколько естественно слились в единое целое очень несхожие по своему драматургическому и изобразительному характеру куски. В изобразительном решении фильма важную роль играет пейзаж. Достаточно вспомнить бескрайнюю заснеженную равнину, по которой, то появляясь, то вновь исчезая в вихре метели, несутся лыжники-диверсанты; или черный грозный горный массив с далеким, очерченным цепочкой огней контуром электростанции; или застывший в напряженной тишине фьорд, по которому медленно движется паром с драгоценным грузом.

«Битва за тяжелую воду» оказала огромное воздействие на идейно-художественные принципы направления, которое, собственно, и началось с этого

фильма. Здесь родилась своеобразная поэтика направления, с его стремлением к документальной достоверности, доходящей до пунктуальности, с его уважением к великой силе факта, с его скромной простотой и требовательным вкусом, с его неприязнью к патетической декларативности и красивой позе.

Но если такие фильмы, как «Шотландская команда» или демонстрировавшиеся ранее в СССР «Кровавая дорога» и «Девять жизней», были примерами творческого и в высшей степени успешного развития традиции, то последние работы направления – «В такую ночь» и особенно «Контакт» — вызывают недоумение. Подчас создатели этих фильмов, также включенных в программу Недели, склонны понимать традицию как усердное повторение уже ранее найденного.

... В ту страшную ночь, когда эсэсовские команды проводили планомерную ликвидацию еврейского населения Осло, молодая женщина-врач случайно узнала о существовании тайного интерната для детей антифашистов, нашла их и вывезла из города. Поднятая на ноги полиция по всей стране разыскивала детей, посмевших избежать уготованной им участи. Но простым людям удалось переправить их в Швецию. Вот, собственно, и все содержание фильма «В такую ночь». Оно характерно для произведений направления, о котором идет речь, как характерно и самое построение сюжета, позволяющее подробно, во всех деталях проследить трудный путь маленьких беглецов и создать галерею образов мужественных и скромных норвежских патриотов... Но вот тут-то у нас и возникает чувство неудовлетворенности. Спору нет, мы верим в благородство и отвагу этих людей, верим в то, что это люди гордой и красивой души, но верим умозрительно, а не постигаем эмоционально. Полемический отказ от психологического анализа индивидуальности, поиски нового героя, коллективного, массового,— все это было оправдано в «Битве за тяжелую воду» — фильме, сделанном с чувством меры и с глубоким пониманием особенностей материала. Здесь же метод доведен до крайности, и фильм явно страдает схематизмом. Исключение составляют лишь старый композитор и служанка, роли которых с теплым юмором и подлинным проникновением в существо своих героев сыграли маститые театральные актеры И. Хольст-Йенсен и Л. Карлсен. Они запоминаются как ч е л о в е ч е с к и е   х а р а к т е р ы, а не просто как участники события, которому посвящен фильм. Неровна, местами же просто незрела драматургическая основа фильма, немало в нем скороговорки, условного обозначения событий. И это тем более обидно, что есть в нем действительно талантливые кадры, свидетельствующие о возможностях, которые так и остались в потенции.

В фильме «Контакт», рассказывающем о деятельности одной из подпольных групп, как и в «Битве за тяжелую воду», подлинные участники Сопротивления играют самих себя. Но в данном случае это производит неприятное впечатление сенсационного трюка, рассчитанного на коммерческий успех. Быть может, мое ощущение субъективно и сложилось под влиянием прочитанных ранее норвежских газет, поднявших рекламную шумиху вокруг этого обстоятельства. Но мне все же кажется, что если художникам, создавшим «Битву», удалось подчинить идейно-образный строй фильма конкретным возможностям своих необычных исполнителей, в «Контакте» этот прием привел к дилетантизму, потому что все здесь требовало участия профессиональных актеров. Этот фильм, несомненно, послужит серьезным предостережением кинематографистам, которые намерены продолжать работу над темой Сопротивления. Прогрессивное направление должно жить, но жить оно сможет только в беспрестанном развитии.

●

В те самые дни, когда в Москве проходила Неделя норвежского кино, мне довелось присутствовать в Копенгагене на премьере датского фильма о движении Сопротивления. Появление этого фильма — большое событие в культурной жизни страны. Именно так оценили его газеты самых различных политических ориентаций.

«Ланд ог фольк» писала: «Не будет преувеличением сказать, что это лучший датский фильм о движении Сопротивления, его борьбе против фашистских оккупантов. Он показывает, что слишком рано отказываться от надежд на лучшее будущее датской кинематографии». «Берлинске Тиденде»: «Это на редкость умный, содержательный и талантливый фильм о важнейших общественных проблемах». «Политикен»: «Мысль о суровой необходимости занять свою позицию является центральной в фильме и возвышает его над всеми прочими датскими фильмами о периоде оккупации. В своем историзме этот фильм открывает перспективы будущего. И в этом его подлинная актуальность».

Для того чтобы понять справедливость подобных высоких оценок, необходимо предпринять экскурс в прошлое и проследить, каким образом развивалась тема Сопротивления в датском кино.

Сразу же после освобождения страны появилось два фильма, посвященных недавним событиям: «Красные луга» Б. Ипсен и Л. Лауритцена и «Невидимая армия» Й. Якобсена. Энтузиазм, с которым они были встречены, объяснялся не столько их достоинствами, сколько новизной и популярностью материала. Диверсии, гестаповские застенки, бегство в нейтральную Швецию, необычная атмосфера

подполья — все это было для зрителей своего рода откровением. В 1946 году состоялась премьера документального фильма Т. Кристенсена «Это спасло твою свободу». Фильм быстро завоевал мировое признание. Он был смонтирован из уникальных кадров, снятых операторами, которые непосредственно участвовали в операциях боевых групп Сопротивления. Что же касается художественного кино, то в 1948 году вновь почти одновременно были созданы фильм Б. Ипсен и Л. Лауритцена «Датский моряк на вахте», посвященный матросам, сражавшимся с гитлеровцами вдали от родины, и фильм Й. Якобсена «Три года спустя» — экранизация пьесы известного датского драматурга К. Сойя. При всех несомненных достоинствах фильма «Три года спустя» в нем сказалась противоречивость идейных позиций Якобсена, талантливого режиссера, одного из ведущих мастеров в послевоенном датском кино, по своему мировоззрению близкого к мелкобуржуазной среде. С еще большей наглядностью эта противоречивость выражена в его последнем фильме «Чужой стучится в дверь» (1959), где тема Сопротивления, по существу, профанируется. Здесь героическая эпопея становится лишь фоном, на котором раскрывается фальшивая и оскорбительная для героев Сопротивления история вдовы подпольщика, влюбившейся в палача ее мужа. (Об этом фильме уже рассказывал А. Караганов в своей статье, опубликованной в предыдущем номере «Искусство кино».)



«ПОСЛЕДНЯЯ ЗИМА»

Идейно-эстетического направления, аналогичного норвежскому, в датском киноискусстве так и не возникло. Все перечисленные фильмы ничто не объединяет, кроме материала. Они воскрешали отдельные эпизоды, иллюстрировали отдельные аспекты гигантского жизненного пласта — пятилетия, равного эпохе, пятилетия, ушедшего в прошлое, но не ставшего только историей, пятилетия, поставившего перед датским народом такие вопросы, от разрешения которых сегодня зависит будущее страны.

Это поняли авторы фильма «Последняя зима». Высокая и последовательная гражданственность художественного замысла, глубокое аналитическое осмысление событий оккупационного периода, осмысление во имя того, чтобы определить свое отношение к современным проблемам,— вот то главное, чего не было в предыдущих фильмах и что обусловило новаторский характер «Последней зимы».

...Последняя оккупационная зима. Маленький городок Хэсбю на острове Лолланн. В кабачке, который издавна заменяет вечерний клуб, собрались завсегдатаи, пришли семьями выпить кружку пива, посмотреть, как танцует молодежь. Кроме того, обещан фильм. Здесь же немецкие солдаты из местного гарнизона, самоуверенно-корректные победители, чужаки, неуклюже пытающиеся чувствовать себя непринужденно в этом зале, насыщенном молчаливым презрением. Гаснет свет. Быть может, кусок полотна, на котором два часа будет мелькать далекая, неправдоподобно беззаботная целлулоидная жизнь с южными курортами, смехом нарядных женщин и тихим шелестом морского прибоя, быть может, он в состоянии заставить людей хоть на это время забыть о ненависти, разрушить хоть на миг непреодолимую стену отчужденности...

Пленка замелькала и оборвалась. В дверях —



«ПОСЛЕДНЯЯ ЗИМА»

Строгая простота, подкупающая своей естественностью и непринужденностью, стала доминирующей интонацией всего фильма. Здесь есть острые, напряженные сюжетные кульминации, есть эпизоды, изображающие героические диверсии, но не на них делают упор авторы. Характеры многочисленных персонажей —горожан, подпольщиков, их семей, оккупантов — раскрываются не в исключительных обстоятельствах, а в повседневных, обыденных. Не деяние как таковое, не конкретный подвиг в его непосредственном осуществлении, но идейные и психологические мотивы, побуждающие людей на совершение этого подвига,— вот что становится главным объектом рассмотрения. Индивидуальность интересует авторов лишь в ее взаимоотношениях с обществом, лишь в ее эволюции от обособленного духовного микромирка к подчинению единому, народному идейно-нравственному идеалу.

бойцы Сопротивления, в их руках автоматы. Нет, сегодня они не будут стрелять. Они только покажут свой фильм. Вновь стрекочет аппарат, но на экране другое — пепелища, рвы, заполненные трупами жертв концентрационных лагерей, мощные залпы союзной артиллерии, вереницы понурых, отчаявшихся гитлеровских солдат. Они отступают, впереди неминуемая расплата... В глазах датчан нескрываемое ликование, слезы радости; для них экран стал окном в большой мир, где все созрело для окончательного краха фашизма. Глаза оккупантов округлились от страха, неотрывно, жадно, затаив дыхание, глядят они на приближающееся возмездие... И когда подпольщики, сделав свое дело, исчезают в промозглой тьме, ни один из оккупантов не пытается преследовать их.

Этот эпизод является одним из основных в фильме. Точным и подлинно кинематографическим языком раскрыто здесь существо ситуации, которая складывалась тогда в Дании, воссоздана атмосфера молчаливого, но ни на миг не ослабевавшего протеста простых людей, который повсеместно перерастал в активную вооруженную борьбу против захватчиков.

Врач Йон Сёренсен хочет оставаться нейтральным; он считает, что борьба, охватившая всю страну,— это не его борьба. Он достаточно гуманен, чтобы под серо-зелеными мундирами захватчиков видеть прежде всего людей. А с людьми нужно вести себя по-человечески, не правда ли?.. Командир местного гарнизона обер-лейтенант Альбах, страдающий астмой, для него — обычный пациент, что бы там ни говорили в городе. Кроме того, лейтенант отличный собеседник, культурный, начитанный человек, исполняющий свои обязанности не по призванию, а по принуждению. У них так много общего: оба любят музыку, тонкие вина и Шопенгауэра и находят в спокойных беседах об изящных материях отдохновение от горестной житейской прозы...

Жестокая логика действительности вторгается в докторский дом, разрушает иллюзорное равновесие и припирает убежденного нейтралиста к стене. Хочет он того или нет, ему приходится сделать выбор. Подпольная организация городка переходит к решительным действиям. Комендант — эстет и гуманист—молниеносно становится тем, кем он, собственно, все время и оставался — жестоким и коварным карателем.

Утонченно по форме, цинично и угрожающе по существу требует он от Сёренсена, чтобы тот стал его сообщником, шпиком, провокатором. Сёренсену не дано даже времени на то, чтобы, как полагается всякому порядочному интеллигенту, пережить и проанализировать крушение своей стройной системы. И он делает выбор. Близоруко щурясь, сжимая неумелыми руками автомат, он становится в ряды патриотов. Его пуля настигает вчерашнего пациента и собеседника. Все это могло бы показаться маловероятной и нарочитой трансформацией «под занавес», если бы не было изображено с такой неоспоримой художественной убедительностью. Многие сёренсены сделали тогда иной выбор: их претензии на духовную независимость обернулись животным страхом, а пресловутый нейтрализм уступил место предательству. Фильм всецело обращен к современным сёренсенам, он молча, но настойчиво требует от них выбора.

«Последняя зима» — режиссерский дебют датского актера Эдвина Тьемрота, известного советским зрителям по исполнению роли Ларса Петера в фильме «Дитте — дитя человеческое». Он проявил себя требовательным и серьезным художником, в его фильме нет ничего лишнего, надуманного, все просто, человечно и проникнуто настоящим гуманизмом — воинствующим, действенным и уверенным.

●

Вечереет. Загораются яркие рекламы пятидесяти копенгагенских кинотеатров. В репертуаре — «Последняя зима», давно уже прошедшие на московских экранах «Мы — вундеркинды» и «Отверженные», последний фильм Ингмара Бергмана «Источник», «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, еще два-три серьезных фильма. А в остальных кинотеатрах? «Контрразведчик в Москве», «щекотливый и увлекательный» фильм «Девушки за плату», «безумно увлекательный и дьявольски элегантный» криминальный фильм ужасов «Третий голос», «смертельно увлекательный» криминальный фильм «На жаловании у гангстеров»...

У входа в театр «Нюгаде» развернута торговля порнографическими журналами всех стран «свободного мира». Почетное место на прилавке занимает «Друг» — орган скандинавского союза гомосексуалистов. Детям, как правило, разрешается смотреть любой фильм. Однако на шведский фильм «Майн кампф», сделанный на материалах гитлеровского архива и с поразительной силой разоблачающий теорию и практику фашизма, детей не пускают. Мутный поток зарубежной пошлости, патентованных ужасов, «пикантных» подробностей из жизни светских бездельников, сомнительных подвигов детективов заливает кинотеатры датских городов. Быть может, я побывал в стране в период, когда по воле случайных совпадений лицо датского кинопроката не было выявлено достаточно объективно? Откроем журнал «Биографбладет», где проаннотированы все фильмы, которые будут показаны в сезон 1960/61 года. Фирмы закупили 29 английских, 30 западногерманских, 20 французских, 5 советских, 5 итальянских, 5 шведских и 95 американских фильмов. Быть может, кинопрокатчики вынуждены с болью в сердце уступать зрителям, которые не желают ничего смотреть, кроме «безумно увлекательных и дьявольски элегантных фильмов ужасов»? Кинотеатр «Александр», где демонстрировалась наша «Баллада о солдате», был единственным, где я видел очередь возле касс; я видел слезы на глазах людей, выходивших после просмотра советского фильма «В твоих руках жизнь». Значит, объяснение упомянутого факта лежит за пределами реально учтенных зрительских вкусов и потребностей.

Так гегемония коммерческого кинематографа и конкуренция голливудских, западногерманских и других фирм перестали быть для меня отвлеченными понятиями и превратились в совершенно реальное зло, душащее киноискусство маленькой страны. Положение на внутреннем кинорынке если и не оправдывает, то во многом объясняет тот путь непрерывных идейно-художественных компромиссов, которым идет сегодня большинство датских киноработников.

Не менее страшное зло — разобщенность, раздробленность творческих и материально-технических сил национальной кинематографии. В стране существует девять карликовых кинокомпаний, многие из которых не имеют своей производственной базы и выпускают по одному фильму в год. И, разумеется, каждая такая компания думает лишь о том, чтобы ее единственное детище принесло максимальную прибыль.

Из пятнадцати новых датских фильмов десять — комедии. Что же, в общем жанр не предосудительный, более того — жанр издавна традиционный и доминирующий в датской драматургии. Вопрос в том, что это за комедии.

Вот, к примеру, «Баронесса от бензиновой колонки». Очаровательная «девушка из народа» благодаря своим внешним данным и жизнерадостному нраву получает доступ в высшее общество и становится баронессой. Или «Сказочное путешествие» — веселые приключения «рядовых» датских молодоженов, проводящих медовый месяц в Мюнхене, Тироле, Риме и Венеции. Впрочем, безоблачное блаженство влюбленные могут обрести и не выезжая за пределы страны, о чем свидетельствует музыкальная комедия

«Обручение в Копенгагене». Конечно, семейная жизнь не без недоразумений, но это мелочи, которые нужно воспринимать юмористически, как и поступают герои фильма «В семействе паника».

А безвкусный, пропитанный солдафонским духом фарс «Приятели-солдаты на посту», живописующий бесконечные попойки и дебоши датских солдат, бог весть каким образом попавших в одну из экзотических стран Ближнего Востока... Подлинное назначение этого третьего в серии о «приятелях-солдатах» боевика я понял, когда увидел на площадях больших и малых датских городов рекламные тумбы, призывающие вступать в армию. Разве не стопроцентно рекламно-пропагандистским фильмом является эта лента, соблазняющая несговорчивых датских юношей разгульной жизнью наемников военного министерства!

После осмотра студии «Нордиск», любезно устроенного по инициативе ее руководителей, мне показали фильм «Я люблю тебя». Входя в комфортабельный просмотровый зал, я не без оснований полагал, что увижу одну из лучших работ студии. Когда фильм кончился, ко мне подошел один из сотрудников студии. На его лице нетрудно было прочесть готовность выслушать пространные комплименты. Комплиментов не последовало. Он был искренне удивлен и раздосадован. Он чуть ли не кричал: «Неужели вы не понимаете, что в этом фильме разоблачаются наши пороки, та грязь, которая еще гнездится в копенгагенских кварталах?» Действительно, грязи в фильме было более чем достаточно.

В центре сценария шесть персонажей: преуспевающий адвокат и его жена, мелкий спекулянт и бывшая актриса, его любовница, студент и молоденькая служащая из адвокатской конторы. Каждая пара по-своему несчастна. В чопорном доме адвоката Блόха пусто и тоскливо; супруги давно уже стали чужими друг другу. Их эгоцентризм, в угоду которому они отказались даже от детей, ныне оборачивается против них самих. В дрязгах и хроническом безденежье влачат свое существование обитатели убогой мансарды в третьеразрядном отеле, деклассированные неудачники Андре и Вивиан. Даже первая любовь не спасает Клару от ощущения однообразия и беспросветности жизни.

В фильме заняты талантливые актеры, поистине букет ведущих мастеров датского театра и кино: Берта Квистгор, Карин Неллемосе, Э. Роде, П. Рейхард, Ф. Хельмут. Каждый из них создает образ достоверный, неожиданный и одновременно глубоко типический. О старейшей и крупнейшей актрисе Королевского театра Кларе Понтоппидан в роли экстравагантной и ироничной старухи, ведущей отдел переписки в женском еженедельнике, стоило бы написать отдельную статью, так блистательно и неповторимо ее дарование.

Режиссер Торбен Свендсен умело и продуманно соединяет воедино три параллельные сюжетные линии. Рассказ о трех незнакомых между собой парах готов перерасти в рассказ о мелкобуржуазном Копенгагене и его гнетущих противоречиях. Мы ощущаем атмосферу трагической бесперспективности, в которой живут сегодня датчане самого разного общественного положения и возраста, тот «западноевропейский атомизм, распад на отдельные единицы», о котором еще до войны писал М.-А. Нексе.

И вдруг где-то на тридцатой минуте демонстрации фильма зрителю словно бы дают крепкую неожиданную оплеуху. То, что он уже был готов принять за социальную психологическую драму, с головокружительной быстротой превращается в безнадежно грязный комок поминутно возникающих и лопающихся адюльтеров. Все три пары по воле авторов решают поискать отдохновения от мучительных повседневных забот в фешенебельном ресторане. «Леонора! Сегодня вечером я закажу шампанское! И мы будем танцевать! Нужно жить, пока живется!» — патетически восклицает адвокат. Ресторанный эпизод с джазом, экзотическими танцовщицами, смешными пьяницами, ворованными поцелуями и прочими непременными аксессуарами подобных зрелищ становится и по объему и по смыслу центральным в фильме. Парочки сливаются в быстро спевшийся секстет. Андре энергично домогается благосклонности Клары, одновременно строя куры стареющей адвокатше. Та в свою очередь милостиво принимает заигрывания Андре и с неожиданной активностью набрасывается на студентика, годящегося ей в сыновья. На студента же вовсю охотится Вивиан, не забывая при этом щедро авансировать вожделеющего к ней адвоката, который параллельно предпринимает атаку на свою молоденькую сослуживицу. Вся эта мерзость достигает своего апогея на следующий день после кутежа, уже в альковной обстановке. Но вот страсти мало-помалу стихают. Герои перебесились, дуэты восстановлены в их первоначальном виде... С элегически серьезной миной авторы пытаются уверить нас, что вся эта возня понадобилась им для того, чтобы прийти к выводу о бренности иллюзий героев, их неспособности вырваться из плена рутинного быта. Это, правда, не относится к молодым, поскольку студент, побывав предварительно у Вилиан и адвокатши, возвращается к верной Кларе и их, как нас заверяют, ждет счастье.

«Я люблю тебя» и какая-нибудь «Баронеса от бензиновой колонки» — две стороны одной медали. Не берусь судить о кино других западноевропейских

стран, но для коммерческого кинематографа современной Дании совершенно очевидна тенденция мимикрировать под кинематограф проблемный. Сгусток пошлости может быть подан под соусом серьезной проблемности... Эта тенденция порождает разновидность какого-то убогого, плоского реализма, лживого правдоподобия характеров и обстоятельств. Она опасна, ибо неискушенному зрителю трудно отделить плевелы от пшеницы.

Об этом свидетельствует одна из самых свирепых киноэпидемий, когда-либо охватывавших Данию,— эпидемия «корхов». В 1950 году кинодельцы наткнулись на золотую жилу, которую они эксплуатируют до сих пор. Десять лет назад появился фильм «Красные лошади», экранизация одного из романов очень посредственного, очень плодовитого и очень популярного в мещанских кругах писателя Мортена Корха. Фильм просмотрели два с половиной миллиона человек при общем населении страны в четыре с половиной миллиона. Естественно, что после этого пошел в ход весь запас романов Корха, а сам он с не меньшей быстротой принялся строчить новые, одновременно перерабатывая их в сценарии. Отлично налаженное поточное производство прервала лишь кончина престарелого патриарха обывательской литературы.

Видный датский киновед Э. Неергор дал исчерпывающую характеристику основных элементов «корха»: «Это в высшей степени уютные фильмы, полнейший эскапизм. Действие происходит в неопределенной среде и в неопределенное время. Все неприятное и современное начисто удалено. Как правило, изображается помещичья усадьба, но могут также подойти старая мельница, или идиллическая гостиница с деревянными балками, или, на худой конец, купеческий двор в маленьком городке. Во всяком случае, это большое хозяйство с массой того, что раньше называлось «челядью» и что позволяет максимально расширить коллекцию застрахованных от классовой сознательности сверхбравых людей, которые комичны уже потому, что принадлежат к низшим слоям общества. Старая кухарка, как правило, фанатически сурова, тогда как дворовый работник — оригинал, нечто вроде шута, обладающего двумя талантами: говорить одновременно на всех датских диалектах и петь без голоса фривольные песенки. Надо всем этим возвышается семейство. Крепкая старуха-бабушка в черном платье, чепце и с палкой, ехидный дедушка, сын — скромный, честный, предприимчивый, успешно борющийся с жуликом-адвокатом, зарабатывающий кучу денег и под конец вступающий в законный брак с очаровательной девушкой».

Возможно, мне не стоило так подробно останавливаться на теневых сторонах датского кино. Ведь не на голом же месте появилась «Последняя зима».

Есть в Дании художники неустанного творческого поиска, стремящиеся к серьезному разговору о проблемах сегодняшнего дня. Мы знаем первый фильм молодого режиссера Габриэля Акселя, демонстрировавшийся у нас под названием «Одни неприятности». И последующие его работы одухотворены неподдельным сочувствием к маленькому человеку, подавленному бесконечными тяготами жизни. Г. Аксель — автор отличной сатирической комедии «Золото и зеленые леса», высмеивающей пресловутый «американский образ жизни» и протестующей против американизации экономической и духовной жизни страны. Советскому зрителю известна лишь одна из первых работ датских режиссеров среднего поколения—супругов Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсенов «Дитте — дитя человеческое». Ими создан ряд умных, сердечных и талантливых фильмов о судьбах детей и юношей в буржуазном обществе. Мировым авторитетом пользуется датская школа документалистов. Наконец, Дания дала миру одного из крупнейших художников, автора ряда шедевров, ставших классикой,— Карла-Теодора Дрейера.

Но если бы я и попытался рассказать о них в заметках, нисколько не претендующих на обстоятельность и полноту картины, мне все же пришлось бы вновь и вновь возвращаться к коммерческому кинематографу, его тлетворному и тормозящему воздействию. Мне пришлось бы рассказать и о том, как ныне всеми почитаемый Дрейер десятилетиями не мог получить работы на отечественных студиях и как даже сегодня прославленный мастер не имеет средств на постановку давно задуманного фильма...

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ДАЕТ ОТПОР РЕАКЦИИ

Большое впечатление произвел на многих итальянских зрителей фильм Лукино Висконти «Рокко и его братья». После выхода фильма на экраны в городах страны состоялись референдумы и обсуждения, посвященные «Рокко».

Но то, что вызвало интерес трудящихся и передовой интеллигенции, привело в ярость клерикалов. Они забили тревогу сразу же после скандала в Венеции, где общественность столь недвусмысленно выразила свое отношение к отказу жюри наградить произведение Висконти первой премией.

Реакция надеялась, что после стольких преследований и юридического, и административного, и экономического порядка прогрессивное кино уже не оправится. Но она просчиталась. И, поняв это, ринулась в бой. Начался настоящий крестовый поход обскурантистов. Первый удар был нанесен фильму Висконти, за ним последовали и другие. Современные крестоносцы не щадят своих сил. Не зная устали, они то предписывают затемнить несколько криминальных, по их мнению, кадров, применив так называемый «ночной эффект», то заставляют режиссеров и продюсеров вырезать целые куски из фильмов, то задерживают выход фильмов на экраны, то объявляют о конфискации фильмов, уже демонстрировавшихся и имеющих разрешение цензуры.

«РОККО И ЕГО БРАТЬЯ»



Основной зацепкой в этой борьбе против прогрессивного кино стало обвинение его в «непристойности», «аморальности». Как отмечала «Унита», ратующие за высокую нравственность клерикалы по существу стремятся лишь к одной цели — задушить прогрессивное искусство, лишить передовых художников права свободно выражать свои мысли. Иначе, пишет газета, чем объяснить беспрепятственное проникновение на экраны целого потока фильмов, прославляющих насилие, жестокость, эротику?.. Все честные люди Италии поняли истинную подоплеку рвения клерикалов. Поэтому полемика вышла за рамки кино и захватила всю итальянскую культуру, юристов, общественных деятелей, политические партии.

Газета «Аванти» писала: «Эти фильмы подвергаются купюрам и затемнениям, потому что они показывают лицо современной действительности таким, каково оно есть, и вызывают раздражение сильных мира сего, напоминая им об их недостатках и о том, что они должны были бы сделать и не сделали, дабы исправить недостатки униженных». Даже правительственный орган «Мессаджеро» был вынужден признать: «Создается впечатление, что все эти меры, такие многочисленные и настойчивые, являются составной частью широкого плана удушения творческой деятельности в театре и кино нашей страны».

Перед лицом наступления клерикальной реакции произошло четкое размежевание сил. На стороне передовых кинодеятелей Италии оказались все здоровые и честные силы нации. И наоборот, с клерикальной цензурой сомкнулись все самые консервативные, отсталые слои официальной Италии. Особенно неистовствовали миланские генеральные прокуроры Тромби и Спаньуоло, которые, по их собственному заявлению, приведенному на страницах журнала «Эуропео», редко ходят в кино и предпочитают мультипликации Диснея и «вестерны».



«РОККО И ЕГО БРАТЬЯ»

Эти мнимые блюстители нравственности стали послушным орудием в руках крупной буржуазии и католической церкви. Как сообщила «Унита», кардинал Монтини похвалил рвение миланских прокуроров и уже без обиняков посоветовал обратить больше внимания на социальную сторону фильмов; кардинал высказал при этом пожелание, чтобы кинематографисты «глубже узнавали человека таким, каким нам его представляют бог и церковь».

Пожалуй, никогда прежде с такой драматичностью и ясностью не ощущалось, что борьба в защиту и за развитие прогрессивной национальной кинематографии стала теперь составной частью борьбы в защиту демократии и гражданских свобод итальянского народа. В ходе этой борьбы Национальная ассоциация киноработников созвала в Риме двухтысячный митинг, принявший резолюцию протеста против происков реакции. Вскоре после этого киностудии страны в знак протеста прервали работу на один час. Мощный митинг протеста против клерикальной цензуры был организован в Милане студентами. В Болонье прошло обсуждение на тему: «Свобода культуры — проблема, касающаяся всех». На митинге в студии «Чинечитта» Лукино Висконти говорил о том, что интеллигенция и трудящиеся выступают совместно, защищая «не какие-либо частичные права и свободы, а Свободу с большой буквы, свободу, гарантированную конституцией».

Передовая итальянская кинематография, поддержанная всеми прогрессивными силами страны, стоит сейчас на пороге новых битв и новых свершений.

И. ЩЕКИНА

О БОЛЕЗНЯХ МНИМЫХ И НАСТОЯЩИХ

«Больные картины — больная промышленность» — так называется передовая статья, опубликованная в американском журнале «Моушн пикчер геральд» и написанная его редактором Мартином Квигли. В статье прямо говорится о том, что слишком большое количество «больных» картин приведет к смерти Голливуда, к гибели американской кинопромышленности.

Что же имеет в виду автор, говоря о «больных» картинах? Он сам дает соответствующие разъяснения: «Это картины, содержанием которых являются половые извращения и плохо прикрытая порнография». В качестве подтверждения высказанных положений Квигли цитирует слова руководителя одной из крупных американских кинофирм, который приводит образец сюжета, наиболее привлекающего сейчас внимание голливудских сценаристов: «Брат и сестра поселяются на необитаемом острове. Затем через соответствующий период времени, без всяких промежуточных стадий оказывается, что сестра беременна». «Большим успехом,— пишет далее Квигли, — пользуется также прием «оживления» не очень выигрышных ролей в экранизациях классики. Стоит только сделать мужчину гомосексуалистом, а женщину — лесбиянкой, как все сразу становится на свое место. Что же касается показа нормальных взаимоотношений полов, то он с каждым годом делается все более и более смелым. Какие только ни придумываются ходы, чтобы включить в сюжет стриптиз (постепенное раздевание) или демонстрацию обнаженного женского тела».

Кто же, по мнению Квигли, виноват в создавшемся положении? Ответ он дает более чем своеобразный: иностранные фильмы, развращающие «скромных» американцев, и ослабление контроля со стороны людей, которые должны следить за выполнением «кодекса Хейса» (свода правил, указывающих, чего нельзя показывать на экране).

Прежде чем согласиться или не согласиться с мистером Квигли, обратимся к истории американского кино. На всем протяжении существования Голливуда «секс» занимал одно из важных мест в его продукции. Вспомним адюльтерные комедии двадцатых годов, такие, как «Зачем менять свою жену?», «Брачный круг», «Похождения Анатоля», «Запретный рай» и др. Уже самые названия этих картин отражают их содержание. А фильмы тридцатых годов с участием «жрицы любви» Мей Уэст! Все они — образцы весьма слабо завуалированной порнографии. Только, в отличие от французов, американцы, оглядываясь на «кодекс Хейса», не показывали скабрезных вещей открыто, а вводили

их в сюжет и тематику. Конец сороковых — пятидесятые годы ознаменовались новыми веяниями. После печальной памяти голливудского «процесса десяти» американское кино с удвоенной энергией бросилось на поиски новых «смелых» сюжетов, как можно более далеких от социальной проблематики. Началось увлечение патологией, показом тех или иных извращений человеческой психики. Одна за другой выходят картины, героями которых являются хронические алкоголики («Потерянный уик-энд», «Гарви»), сумасшедшие («Змеиная яма», «Мои шесть заключенных»), сексуально-травмированные люди («Трамвай, называемый Желание»).

Выбором тем, щекочущих нервы, Голливуд пытался бороться с телевидением. Об этом прямо сказал голливудский продюсер Ричард Занук: Голливуд должен производить только такие фильмы, которые не могут показываться по телевидению (то есть содержание их будет слишком «для взрослых»).

Однако голливудские дельцы не учли, что рядовому американцу — нормальному, здоровому человеку — вскоре надоест смотреть на копание в темных сторонах жизни и он неизбежно потребует реалистических картин. Об этом наглядно свидетельствует успех у зрителей таких фильмов, как «Марти», «Свадебный завтрак», «Бегство в кандалах» и др., и упадок интереса к психопатологическим, «больным» фильмам.

Поняв, что на сексуально-порнографической тематике большого капитала уже не наживешь, Голливуд забил отбой. Начатая журналом «Моушн пикчер геральд» кампания преследует, видимо, две цели. Первая — завуалировать истинные причины упадка Голливуда, кроющиеся в отходе от реалистической тематики и постановки больших социальных проблем. И вторая — активизировать деятельность цензуры в кино.

«Кодекс Хейса», помешавший появлению целого ряда прогрессивных картин, был принят в 1928 году также под предлогом «улучшения моральных критериев» американской кинопродукции. Эту тенденцию прекрасно понимают сами американцы, выступающие на страницах того же самого журнала «Моушн пикчер геральд» с протестами против усиления киноцензуры, так как она открывает широкую дорогу контролю над мыслями.

Весьма откровенно высказывался по этому поводу известный продюсер и режиссер Стэнли Крамер в своем выступлении на сессии, организованной нью-йоркским университетом и посвященной защите гражданских свобод. «Эксперты по защите свободы граждан,— сказал он,— вероятно, не знают, что, если продюсер решает поставить «фильм с идеями», он тем самым вступает в долгую и изнурительную борьбу. Сначала он должен бороться за разрешение поставить картину, затем за право ее проката... «Фильм с идеями» равноценен богохульству и непристойности».

Почему же по этому поводу не беспокоится господин Квигли? Ведь именно здесь кроются истоки многочисленных недомоганий Голливуда. Явления же, против которых он так рьяно выступает,— не болезни, а их последствия.

Е. КАРЦЕВА

АДВОКАТЫ ФРАУ РИФЕНШТАЛЬ

С фотографии в журнале «Филм куотерли» (издается Калифорнийским университетом) смотрит на читателя моложавое лицо пожилой женщины, искусственная улыбка которой тщетно пытается скрыть беспокойство, сквозящее в глазах...

Под фотографией стоит подпись: «Лени Рифеншталь, 1952 год». Снимок сделан как раз в том году, когда суд Западной Германии отклонил предъявленные Рифеншталь обвинения в сотрудничестве с нацистами.

Успокоенная фрау Рифеншталь занялась чтением лекций о своей прошлой работе в фашистском кино и писанием мемуаров, в которых она собиралась восстанавливать «подлинную историческую истину» относительно места своей скромной особы в пропагандистском аппарате третьего рейха. Однако жизнь скоро сделала необходимые поправки к ее будущим мемуарам.

В 1960 году, в связи с делом небезызвестного нациста Эйхмана, истребившего не один миллион евреев, всплыла и неприглядная роль Лени Рифеншталь, сотрудничавшей с ним. В этом же году во Франции появилась книга Виктора Александрова «Шесть миллионов трупов». Подробно освещая деятельность нацистского убийцы, автор останавливался на его сотрудничестве с Л. Рифеншталь. При содействии Эйхмана она снимала фильмы о еврейских гетто и концентрационных лагерях, которые в ее интерпретации походили на дома отдыха, а не на лагеря смерти. Упоминалось в книге и о том, что после поражения Германии бдительная фрау договорилась с Эйхманом об уничтожении всех копий этих картин.

Прочитав подобное, госпожа Рифеншталь снова ринулась в бой. Помня свой предыдущий опыт в западногерманском суде, она подала заявление на сей раз в парижский, и он, как ни странно, тоже пошел ей навстречу. Книга В. Александрова была запрещена.

На защиту матерой нацистки встал не только суд, но и буржуазная пресса. На этот раз в качестве адвоката выступил английский журналист Дэвид Ганстон, опубликовавший в американском киноведческом журнале «Филм куотерли» объемистую статью, в которой он «объективно, без всякой предубежденности» освещает деятельность своей подзащитной. Однако с самого начала объективность оказалась подмененной тенденциозностью. Уже во вступительной части статьи Рифеншталь аттестуется как «величайшая женщина-режиссер, создавшая два наиболее интересных фильма в истории документального кино».

Даже трудно себе представить, что здесь имеются в виду гнуснейшие, насквозь фашистские картины «Триумф воли» и «Олимпийские игры 1936 года», поставленные Рифеншталь по личному заданию Гитлера.

Далее Ганстон справедливо, но без всякого осуждения замечает, что подобные произведения могли быть созданы только человеком, фанатично преданным фашизму. Жаль, что это не было отмечено восемь лет назад, во время суда, оправдавшего Рифеншталь!

Что же касается кинематографических достоинств этих картин, якобы дающих право называть Лени Рифеншталь чуть ли не величайшим режиссером-документалистом, то Ганстон сам же поднимает вопрос о том, что авторство Рифеншталь весьма спорно. Существует мнение, что истинным режиссером наиболее известных фильмов Рифеншталь был ее ассистент Вальтер Руттман — один из родоначальников монтажного кино в Германии, создавший картины «Берлин, симфония большого города» и «Мелодии мира». Установить правду в этом вопросе теперь не представляется возможным, так как Руттман погиб на фронте во время второй мировой войны.

Пытаясь отвести обвинения, предъявляемые Рифенштaль в связи с делом Эйхмана, Ганстон рассказывает весьма мелодраматичные эпизоды из ее деятельности в период войны, когда эта «чувствительная» дама якобы упала в обморок, увидев убитых евреев.

Подробно и также в расчете на сентиментального читателя описываются в статье «злоключения», которые пришлось пережить бывшей нацистке после победы союзников. Все ее многочисленные виллы и особняки были конфискованы, а их владелицу (о, ужас!) таскали по судам.

Поняла ли Рифеншталь что-нибудь после краха фашизма? На этот вопрос Ганстон не дает ответа. Но мы можем его найти в записи беседы, которую провел с Л. Рифеншталь польский журналист (беседа опубликована в польском журнале «Фильм»). Говоря о картине «Триумф воли» — откровенно фашистском фильме, прославлявшем съезд нацистской партии в Нюрнберге, — госпожа Рифеншталь по-прежнему отстаивала идейные позиции, с которых была создана эта картина. «Неужели для этой женщины ничто не изменилось с 1945 года?» — с удивлением вопрошает журналист.

Да, для таких, как Рифеншталь, ничего не изменилось.

Она выигрывает дела в судах, требует возмещения убытков за понесенный ею «урон» (несколько кадров из ее «Триумфа воли» были использованы в шведском антифашистском фильме «Майн кампф»), как и прежде, находится в центре внимания прессы.

Но в мире все-таки кое-что изменилось. И если английский журналист, написавший статью, оправдывающую нацистку, и американский журнал, напечатавший ее, забыли о том, как в 1939 году Рифеншталь бойкотировали в Голливуде, то прогрессивная общественность помнит об этом. И тот факт, что под давлением общественного мнения Рифеншталь была вынуждена покинуть Англию, куда она приехала для чтения лекций, весьма симптоматичен.



АНГЛИЯ

На студии «Эльстри» закончились съемки цветного фильма «Макбет», поставленного американским режиссером Сидиеем Кауфманом. В роли Макбета — пятидесятивосьмилетний актер Морис Эванс, популярный на Бродвее, но совершенно не известный в Англии. Роль леди Макбет исполняет Джудит Андерсон. По отзывам кинокритики, фильм поставлен в чисто голливудских традициях. О том, чтобы поставить в кино эту шекспировскую трагедию и самому исполнить роль Макбета, много лет мечтал выдающийся английский режиссер и актер Лоуренс Оливье. Однако эта мечта не осуществилась из-за отсутствия необходимых средств.



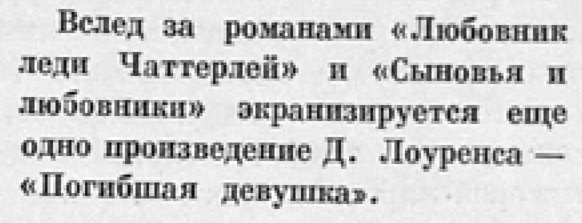
«ПУШКИ НАВАРРОНА» (Англия). Режиссер Ли Томпсон. Справа — Грегори Пек

●

Британская комиссия по международным фестивалям заявила, что Англия отказывается принимать участие в Венецианском фестивале, пользующемся сейчас, как известно, крайне низкой репутацией у мировой кинообщественности. В этом же отчете сообщается, что Англия будет участвовать в Московском и Карлововарском фестивалях.

●

Славу худшего английского фильма последнего времени приобрела кинокомедия Теренса Янга «Горячо — не дотронешься!». Пресловутая «атомная блондинка», американская звезда Джейн Мэнсфилд, была специально приглашена на главную роль. Действие фильма развертывается на фоне подозрительных лондонских кабачков района Сохо и представляет собой что-то вроде летописи междоусобных распрей английских гангстеров. Журнал «Пикчер шоу» пишет: «Удивительно, что такой режиссер, как Янг, и такой способный актер, как Лио Дженн, оказались причастными к подобной безвкусной стряпне».



●

Вслед за романами «Любовник леди Чаттерлей» и «Сыновья и любовники» экранизируется еще одно произведение Д. Лоуренса — «Погибшая девушка».

ГДР

В Лейпциге состоялся Третий международный фестиваль короткометражных и документальных фильмов. «Большую премию» жюри присудило польскому фильму «Музыканты» и французскому «Добрые атомы». «Главными премиями» награждены «Радость в Тибете» (Китайская Народная Республика), «Дневник Анны Франк» (ГДР), «Автоматика и сталь» (СССР), программа английских короткометражных фильмов и югославская картина «Это никогда не должно повториться».



Советский режиссер Лия Дербышева принимает премию, которой жюри Лейпцигского фестиваля короткометражных и документальных фильмов наградило фильм режиссера-оператора Н. Степанова «Автоматика и сталь»

ИТАЛИЯ

Начались съемки кинокомедии Камилло Мастрочинкве «Тото, Пеппино и сладкая жизнь», по сценарию Лучио Фульчи и Стено. Мелкий сыщик (Тото), переехав из провинции в Рим, сам же распространил в родном городке слухи о своей роскошной жизни в столице. Его земляк и дальний родственник (Пеппино де Филиппо) приезжает к нему в Рим в надежде вкусить прелести «сладкой жизни». Чтобы не опозориться перед земляками, Тото идет на всевозможные ухищрения.



«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ» (Италия)



«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ». Режиссер Федерико Феллини



●

Со времени съемок фильма «Жерваза» французский режиссер Рене Клеман работал в Италии, где он недавно закончил картину «Как радостно жить!» с участием Алена Делона и Барбары Лааг. Действие фильма происходит в Риме. По окончании съемок Рене Клеман вернется во Францию, чтобы снимать детективный фильм по роману Джемса Хэдли Чейза «Ева» с участием в заглавной роли греческой актрисы Мелины Меркури, известной нам по фильму «Девушка в черном».



«АДУА И ЕЕ ПОДРУГИ» (Италия). Режиссер Антонио Пьетранджели. Справа — Симона Синьоре

●

Элио Петри, известный кинокритик, выступающий на страницах «Унита» (один из авторов сценариев «Рим, 11 часов», «Дайте мужа Анне Заккео», «Люди и волки»), ставит в качестве режиссера свой первый полнометражный фильм «Убийца». Эта картина расскажет о жизни большого капиталистического города. В главной роли снимается Марчелло Мастроянни.

●

На фестивале в Акапулько (Мексика) Большую премию международной кинокритики (так называемую премию Анри Базена) поделили итальянские фильмы «Сладкая жизнь» Ф. Феллини и «Рокко и его братья» Л. Висконти.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Режиссер шанхайской студии «Тяньма» Инь Юнь-вэй с помощью артистов оперной труппы провинции Чжэц-зян поставил фильм «Поэма о хлопке». Сюжет фильма несложен: три девушки решили добиться высокого урожая хлопка, но мало кто уверен в их успехе, зная, что они слишком увлекаются пением и танцами. Однако именно оптимизм и неистощимый энтузиазм позволяют трем девушкам добиться победы. За высокие показатели в сельскохозяйственном производстве возглавляющая эту группу Цяо Хун едет в Пекин на слет активистов социалистического труда.

Снимали фильм операторы Ма Линь-фа и Жэнь Чжи-сянь. Сценарий написан Ху Сяо-сунем.

●

Выпущенный Пекинской киностудией детский фильм «Дорогой радуги» рассказывает о трех мальчиках-тибетцах, которые, узнав о строительстве шоссейной дороги Сикан — Тибет, решают идти к строителям дороги, которая несет им новую, счастливую жизнь. После многих приключений во время трудного и опасного пути Узюла, Дань-джу и Садунь — так зовут мальчиков — достигают цели.

Сценарий фильма написан Ху Ци, режиссер Вэй Жун, оператор Ли Вэнь-хуа. В главных ролях снимались пекинские школьники.

ПОЛЬША

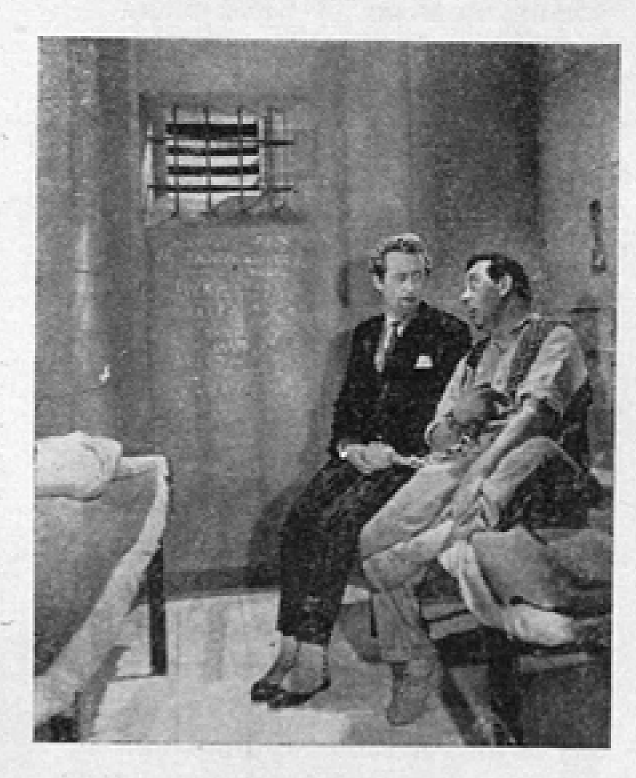
Недавно исполнилось тридцатилетие со дня образования киногруппы «Старт», объединившей в тридцатые годы прогрессивных киноработников страны.

●

На проходившем в Варшаве четвертом «фестивале фестивалей» демонстрировались фильмы, премированные на различных международных фестивалях 1960 года. Девять ведущих кинокритиков, постоянно выступающих со своими оценками в журнале «Фильм», признали лучшим фильмом «Балладу о солдате» (5,1 балла), на втором месте — итальянский фильм «Рокко и его братья (4,7).



Лодзинская студия научно-популярных фильмов выпускает полнометражный документальный фильм «В заливе Белых медведей» (режиссер Ярослав Брожовский). Фильм этот был снят во время польской научной экспедиции на Шпицбергене.



«ОСТОРОЖНО, ЙЕТИ!» (Польша). Режиссер Анджей Чекальский

РУМЫНИЯ

Замечательное искусство певицы Хариклеи Хартулари Даркле восхищало в конце прошлого столетия зрителей крупнейших музыкальных театров Европы. Памяти этой великой румынской артистки посвящен фильм «Даркле», поставленный молодым режиссером Михаилом Якобом.

Рассказанная в фильме история жизни Даркле неразрывно связана с историей борьбы за создание первого оперного театра Румынии. Заглавную роль исполняет Сильвия Попович.

США

В конце прошлого года в Голливуде умер один из пионеров американской кинематографии известный режиссер Мак Сеннет (Майкл Синотт). Мак Сеннет родился в 1884 году в Канаде. С 1909 года он выступал как актер в фильмах Гриффита. С 1912 года самостоятельно ставил на студии «Кистоун» одно- и двухчастевые комедии, пользовавшиеся большим успехом в годы перед первой мировой войной.

Мак Сеннет «открыл» для кинематографа таких актеров, как Фатти (Роско Арбокль), Мейбл Норман, Форд Стерлинг, Бен Тюрпин, Бестер Китон, Гарольд Ллойд, Уоллес Бири, Глория Свенсон и др.

В 1914 году в фильме «Зарабатывая на жизнь», поставленном на студии Мака Сеннета «Кистоун», впервые снимался Чарльз Чаплин.

С 1920 года Мак Сеннет руководил постановкой нескольких полнометражных фильмов. В начале тридцатых годов он оставил режиссерскую деятельность.

Теннеси Уильямс написал новую пьесу «Период приспособления»— свою первую комедию. Кинофирма «Метро-Голдвин-Майер» купила право на экранизацию этой пьесы, не дожидаясь ее появления на театральной сцене.

Франк Капра снимает фильм «Мешок чудес» с участием Бетт Дэвис и Глэнна Форда. Героиня фильма — бедная пожилая женщина, взрослые дети которой живут за границей. В течение всего времени ей удается поддерживать в детях уверенность, что она живет в роскоши. Ценой разных ухищрений и уловок ей удается сохранить иллюзию и после неожиданного приезда детей в США.



«КВАРТИРА» (США). Режиссер Билл Уайльдер

Ширли Мак Лейн, получившая на фестивале в Венеции премию за лучшее исполнение женской роли (в фильме «Квартира»), снимается одновременно в четырех фильмах.

Режиссер и продюсер Ричард Вильсон создал в свое время фильм «Аль Капоне», довольно точно воспроизводящий бесславную карьеру этого «бандита № 1». Сейчас Вильсон выпустил фильм под названием «Кошелек или жизнь» — подлинную историю жизни и гибели нью-йоркского полицейского Петрозино, задавшегося целью разоблачить связь между террористической организацией мафией и гангстерами, которые в начале этого века орудовали в итальянских кварталах Нью-Йорка. В главной роли — Эрнест Боргнайн (известный нам по фильму «Марти»). Критика отмечает, что образы, созданные актером в «Марти» и в данном фильме, имеют много общего. Авторы фильма постарались избежать мелодраматичности. Особенно удачной критика считает сцену убийства героя на улице Палермо, куда он приехал в поисках доказательств преступлений одного американского банкира.



Негритянская актриса Дороти Дендридж (известная нам по фильму «Таманго») снимается в биографическом фильме, посвященном трагической жизни негритянской джазовой певицы Холидей, пользовавшейся в свое время большой популярностью как на сцене, так и на экране. Ставит фильм режиссер А. Зугмит.

Американская пресса широко рекламирует новый вид зрелища «Живой экран» — сочетание театра с кинематографом. Бродвейский продюсер и декоратор Ральф Алсванг, считающийся автором этого «изобретения», использовал принцип «Латерна магика», разработанный и осуществленный несколько лет назад чехословацким режиссером Альфредом Радоком и художником Йозефом Свободой. Как сообщает американский журнал «Моушн пикчер геральд», первым фильмом, сделанным в США по этой системе, будет комедия «Новое платье короля» (по известной сказке Андерсена). Кинематографические кадры займут около 40 минут и будут сниматься в Чехословакии.

Последний фильм студии Уолта Диснея из серии «подлинных приключений» называется «Кошка из джунглей». Он снимался в Бразилии операторами Дж. Саймоном, Хью Вильмаром и Ллойдом Баби. Фильм рассказывает зрителю о жизни ягуара в джунглях Амазонки и Рио-Негро. Разработка подобных естественнонаучных сюжетов, по мнению журнала «Филмз ин ревью», составляет ценный вклад в научно-популярную кинематографию. Однако журнал с сожалением отмечает, что показанная на экране яростная борьба за существование между обитателями джунглей носит явные следы инсценировки и в результате у зрителей исчезает ощущение достоверности материала фильма.

ФРАНЦИЯ

Новая книга Луи Дакена «Кино — наша профессия» вышла в парижском издательстве «Эдитер франсэ реюни». Предисловие написал Рене Клер.

Снова экранизируется роман Пьера Бенуа «Атлантида». В новом киноварианте будут участвовать французский актер Жорж Ривьер и израильская актриса Хайя Харарит.

Филипп де Брокка, поставивший в прошлом году свой первый фильм «Любовные игры», работает над картиной «Любовник на пять дней». В главных ролях снимаются Жан-Пьер Кассель, Мишлин Прель, Франсуа Перье, Паоло Стоппа.

Сценарист Поль Гегофф, известный как автор фильмов «Красавчик Серж», «Милые женщины» и других, решил стать режиссером. Его первый фильм будет называться «Лентяй».

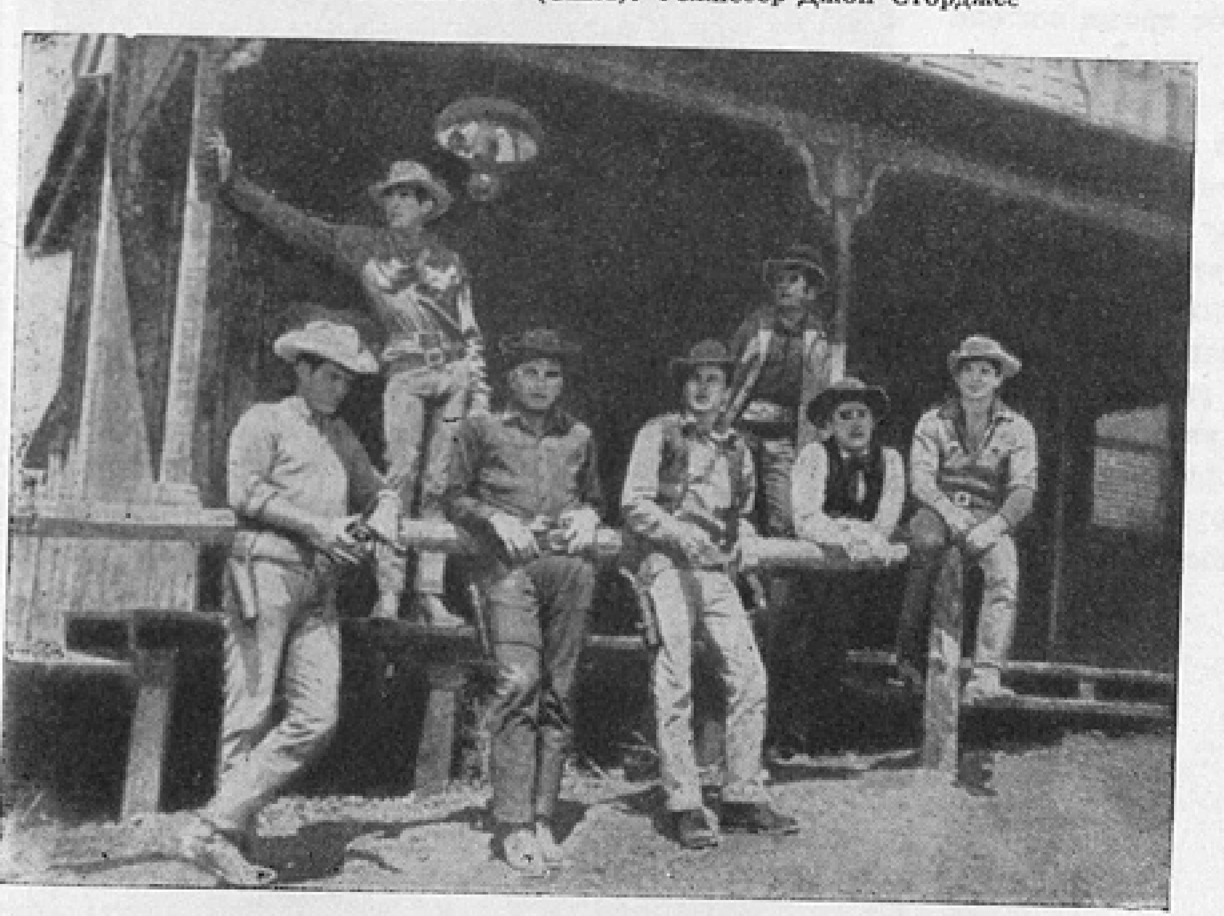
После фильма «Диалоги кармелиток» Филипп Агостини переключился на детектив. Свой первый фильм в этом жанре режиссер посвящает некоему Видоку, авантюристу и жулику, который в течение шестидесяти лет был героем газетной хроники всего мира. «Этот красочный герой,— заявляет Агостини,— выгодно отличается от мелких героев сегодняшней уголовной хроники»...

Молодой режиссер Мишель Драш (отмеченный в 1960 году премией Луи Делюка за фильм «В воскресенье не хоронят») ставит картину «Амели, или время любить» по роману Мишели Анго «Амели Буль». Действие происходит в 80-е годы прошлого века в Бретани. Одну из главных ролей исполнит молодая актриса Мари-Жозе Нат, знакомая советским зрителям по фильму «Улица Прэри».

ФРГ

Режиссер Вольфганг Штаудте в своем новом фильме «Последний свидетель» критически освещает деятельность западногерманского суда. Главную роль — матери убитого ребенка, обвиняемой в детоубийстве,—играет молодая актриса Эллен Швирс.

«ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА» (США). Режиссер Джон Стерджес



Алессандро Блазетти

Более тридцати лет работает в кино Алессандро Блазетти. За это время он поставил около тридцати художественных фильмов, и его недаром считают одним из крупнейших представителей «старой гвардии» итальянской кинематографии. Зрители видели его в фильме Лукино Висконти «Самая красивая», где он играл самого себя — Блазетти, отбирающего исполнителей для своего будущего фильма. И зрители, конечно, запомнили этого широкоплечего человека, его проницательный взгляд многоопытного режиссера, его неседеющую, несмотря на шестьдесят лет, голову.

О его энергии, живости, подвижности можно судить хотя бы по тому, что на седьмом десятке Блазетти осуществляет такую сложную и хлопотливую постановку, как полудокументальный фильм, который снимается в Италии, Франции, Англии, ФРГ и у нас.

Во время своего недавнего пребывания в Москве Блазетти как раз и снимал ряд эпизодов для этого нового фильма — «Я люблю, ты любишь...».

— В фильме,— говорит автор,— как и во многих произведениях современного киноискусства, нашла свое отражение тенденция обращения к формам, которые бы сближали кинематографию художественную и документальную.

Не так давно Блазетти снял полудокументальный фильм-обозрение «Европа ночью», где попытался рассказать, как проводят свободное время жители Западной Европы. В подобной же манере задуман фильм «Я люблю, ты любишь...»

— Чтобы полнее ответить на ваш вопрос о стремлении некоторых современных кинематографистов к так называемому документализму, мне придется начать издалека,— говорит Блазетти.— В итоге долголетней практики и тщательного анализа лучших произведений мировой кинематографии я пришел к твердому убеждению, что режиссер никак не может считаться единственным автором фильма. Кино есть форма коллективного творчества, и в нем, как, может быть, ни в одном другом искусстве, сказалась эта важнейшая особенность нашей эпохи — коллективизм. Отмечу, что в Италии в этом убеждении меня поддерживал один только Умберто Барбаро.



Сторонники диктатуры режиссера обычно аргументируют свои утверждения примером Чаплина. Однако кому же не известно, что и этот гениальный режиссер советуется по поводу каждого своего фильма с доброй сотней творческих работников кино

и литературы и, прежде чем начать съемки, фактически выверяет с ними каждый сюжетный ход и чуть ли не каждый эпизод. Поэтический строй образов режиссер черпает прежде всего в сценарии, и это тоже нельзя игнорировать.

— Говорят, что если придавать слишком большое значение сценарной основе, то она, в конце концов, обезличит режиссера. Чтобы доказать обратное, я в свое время снял два сборника киноновелл — «Прежние времена» и «Наше время». Они были сделаны по новеллам самых различных авторов. Однако я имею основания считать, что мой взнос в этот подлинно коллективный труд остался достаточно ясным для каждого зрителя.

Вот почему я пошел на включение в состав творческого коллектива своего фильма «Европа ночью» нашего общего великого учителя — Жизни. Весь фильм должен был состоять из наблюдений объектива над тем, что происходит на сцене и среди зрителей, пришедших отдохнуть в театр, варьете, цирк. По существу, это должен был быть журналистский очерк. Однако мой замысел был осуществлен лишь частично: продюсер вскоре потерял интерес к необычному фильму и вынудил меня ограничиться монтажом зрелищных кадров с немногочисленными эпизодами, посвященными зрителю.

В Москве мы снимаем часть фильма «Я люблю, ты любишь...». Как вы уже, вероятно, знаете и как явствует из самого названия фильма, в его основе — тема любви. Однако это любовь в самом широком понимании слова. Любовь как основа жизни. Любовь и дружба не только между отдельными людьми, но и между целыми народами. Подлинная основа мира и счастья на земле. Антипод войны. В этой связи приведу один только эпизод:

Ансамбль Советской Армии исполняет песню «В путь».

«... а для тебя, родная, есть почта полевая...»

Те же молодые лица поющих солдат, но уже на марше.

Английские солдаты, поющие «Типперери».

Итальянские солдаты, поющие «Миа белла, аддио!»

Французские солдаты...

Все они, эти юноши, поют о своих милых, о дорогих их сердцу людях, о доме, о родине, и мне кажется, что это может вызвать у зрителя одну только мысль: абсурдно, преступно сталкивать этих молодых людей друг с другом! Молодежь, поющая на разных языках об одном и том же, стремящаяся к одному и тому же, должна быть объединена крепкой, нерушимой дружбой!

Но значит ли, что включение документальных кадров в ткань художественного фильма, либо фильм, в основе которого лежат документальные съемки, — единственный в дальнейшем путь кинематографии? Нет, конечно. Это один из многих, а отнюдь не единственный путь. Здесь, как и во всяком эксперименте, возможны ошибки, заблуждения. Так, например, следуя по этому пути, впал в крайность Джон Кассавитес в своем фильме «Тени». И мне хочется напомнить, что идти по этому пути вовсе не значит фотографировать действительность в момент ее свершения. Это привело бы к натурализму. Задача режиссера в ином: он должен зорко наблюдать действительность, чтобы затем воспроизвести ее, но не в первозданном виде, а такой, какой он ее увидел, понял и интерпретировал.

Касаясь положения современной итальянской кинематографии, Блазетти сказал:

— Нельзя пройти мимо и столь прискорбного явления, как наступление цензуры на наше передовое кино. Против итальянского кино, истосковавшегося по возможности показать правду жизни, выставлены теперь рогатки в лице... органов местной прокуратуры. Фильм, даже разрешенный цензурой, иной раз задерживается и конфискуется на основе личного мнения какого-нибудь провинциального прокурора. Это уже самый настоящий произвол.

С. ТОКАРЕВИЧ

Петер КАРВАШ

Плинтович и другие

В Главную сценарную студию неожиданно поступил сценарий музыкальной кинокомедии «Свояченица и карусель». Неожиданно потому, что, во-первых, он не значился ни в производственном, ни даже в тематическом плане, да и вообще слова «музыкальная комедия» доселе появлялись лишь при перечислении того, что нам до зарезу нужно, но чего у нас все еще нет. Во-вторых, было незамедлительно выяснено, что ни под сценарий с этим названием, ни даже под либретто или творческую заявку никто не получал ни гроша аванса.

И вдруг сразу готовый сценарий,— по меньшей мере поразительно! Далее, авторы этого абсолютно не заказанного сценария — какие-то Штефан Сиагель и Маргарита Штибрана — не работают в кинематографии и не являются известными авторами художественных фильмов; до сих пор они публиковали лишь фельетоны и скетчи, правда, преостроумные.

И наконец, как определила Главная сценарная студия, предложенный сценарий при всем его профессиональном несовершенстве и ошибках, свойственных начинающим кинодраматургам, был очень неплох и таил в себе немалые возможности.

В общем, накопилось так много подозрительных обстоятельств, что руководство студией струхнуло: как же взять на себя такую ответственность?

Поэтому сценарий размножили и разослали членам Главного художественного совета —консультативного органа с широкими полномочиями и без всякой ответственности...

1

Получив с утренней почтой сценарий,Франтишек Ксавер Затурецкий понял, что пришел его час.

С того момента, как он с отличием окончил Институт сценических искусств, прошло всего лишь несколько тысяч минут. Ксавер, так сказать, еще не остыл после облагораживающего пламени кинофакультета. Он был принят на службу в Управление художественных фильмов, но работы ему никакой не давали, не без оснований считая его юнцом, да еще слишком образованным, чтобы от него была какая-нибудь польза. Но когда Союз молодежи пожелал быть представленным в Главном художественном совете, туда, по зрелом размышлении, назначили Франтишека Ксавера Затурецкого, ибо для этого у него было главное и единственное основание: возраст — двадцать четыре года.

Приняв от почтальона заказную бандероль со сценарием, Франтишек аккуратно распаковал ее, крепкими зубами развязал шнурок и отложил его, марки вырезал и спрятал, после чего осознал, что Художественный совет хочет знать его мнение об этом сценарии. Юный кинематографист покраснел до ушей, заперся на ключ в своей комнатке, опустил штору, зажег настольную лампу и вложил в машинку ослепительно белый лист бумаги.

Приподнятое настроение — смесь вдохновения и беспокойства — переполняло его до краев.

С минуту в комнатке царила глубокая и проникновенная тишина, потом затрещала

пишущая машинка. Она сыпала гулкие залпы, как скорострельная зенитка. Клавиши машинки быстро накалились, каучуковый вал каретки начал плавиться. Мысли потоком хлынули из Франтишека Ксавера, как вода на торжественном открытии шлюзов новой гидроцентрали. Сердце молодого человека пело и ликовало, его грудь вздымалась от гордого сознания: он занят важным делом!

Около двух часов дня за дверью появилась квартирохозяйка и в выражениях, эффективно действующих на выделение желудочного сока, посоветовала молодому человеку идти обедать. В половине седьмого к нему пытались проникнуть развеселые приятели, а в десять часов — некая нетерпеливая девушка, изрядно обиженная. В одиннадцать соседи начали ритмично постукивать в стену, а в час ночи явился милиционер, дабы принять решительные меры против нарушения тишины в ночное время.

Но душа Франтишека Ксавера Затурецкого пылала, как факел, она горела чистым пламенем.

Свою рецензию он хотел начать с братьев Люмьеров, но горячее стремление к совершенству заставило его вернуться к дагерротипии. Проблему экспрессионизма в киноискусстве он анализировал в историческом аспекте, а раздел о немом фильме завершил обстоятельным разбором творчества Чаплина, после чего органически перешел к Пудовкину, Довженко и Эйзенштейну. Он резко, но глубоко подискутировал с Рене Клером и в ряде блестящих пассажей обрисовал возникновение отечественной кинематографии.

Обширную заключительную главу исторического раздела его рецензии, насыщенную обильным фактическим материалом и богатым личным опытом автора, можно было бы озаглавить «Открытия и победы».

Затем последовал содержательный теоретический экскурс, состоявший из глав «Эпос или драма?», «Воздействие на разум или на чувства?», «Кино и литература», «Генезис кинематографии», «Специфика работы киноактера», «Проблематика изобразительных средств». Сюда входили подразделы «Ритмика монтажа у Орсона Уэллса», «Эмиль Яннингс и школа киномимики» и т. д. В заключение следовало несколько метких рассуждений о социологии киноискусства, психологии кинозрителя, политике кинопроката и технике кинорекламы. В приложении Затурецкий дал итоговый материал по анкетам «Дублировать или не дублировать иностранные фильмы?», «Куда идет наша кинокомедия?», «Переживает ли наша критика кризис?». В справочном разделе содержались краткие творческие биографии популярных киноактеров и их общественные характеристики.

В половине четвертого утра у Франтишека Ксавера Затурецкого наряду с приятным сознанием завершения крупной работы возникло смутное ощущение, что он все-таки упустил что-то из виду...

Уже светало, когда его усталый взгляд упал на сценарий. Краткая рецензия заканчивалась на сороковой странице убористого машинописного текста. Франтишек Ксавер снова сел за машинку и исписал еще несколько страниц соображениями о том, что отечественная кинодраматургия должна быть основой развития нашей кинематографии и что оригинальным сценариям следует уделять максимальное внимание. Потом он резким рывком распахнул окно и с удовольствием вдохнул свежий утренний воздух.

2

Лирический поэт Михаль Лепест, непревзойденный мастер тончайших настроений и подкожного трепета, около полуночи возвращался домой. Он только что заседал в комиссии по стихотворным эпитафиям, до того — в комиссии по текстам физкультурных песен, а перед тем еще в комиссии по частичной реформе орфографии. С тех пор как критика превознесла его сборник стихов «Зябь сердца», многосторонняя жизнь поэта протекала в различных президиумах, комитетах и комиссиях. Писать стихи он, собственно, перестал, но и в этом был свой плюс: он уже так привык категорически и авторитетно судить о балете, градостроении, положении в Камбодже, атомной физике и археологических раскопках, что, опубликовав стихи, пожалуй, только подорвал бы свой авторитет. Кроме того, как ни утомительны заседания, все же заседать легче, чем писать стихи.

Слегка пыхтя — поэт в последнее время заметно пополнел,— Лепест поднялся по лестнице, долго и тщетно шарил по карманам, ища ключ, и наконец позвонил. Открыла сонная супруга в халате и бигуди и недовольно сказала:

— Ужин в духовке, Арпад.

— Я уже говорил тебе, чтобы ты не называла меня Арпадом,— проворчал поэт.

— Ну, так Миша, — сказала супруга и ушла спать.

Через несколько минут в спальню вошел взлохмаченный Лепест в полосатой пижаме и с толстым сценарием в руке. Он обнаружил его на письменном столе и вспомнил, что завтра должен представить отзыв. Это испортило поэту настроение, потому что ему очень хотелось спать. Но так как в Художественный совет Лепеста ввели недавно, а не в его характере было сразу же не оправдать доверия, то он, вздохнув, уселся на постель и, прихлебывая чай, начал читать.

Сценарий сразу же стал раздражать его. Что это такое, ребус какой-то! Одни фразы подчеркнуты, другие нет, абзацы зачем-то пронумерованы, некоторые выражения, вроде «средний план», «панорама» или «наплыв», бесконечно и совершенно нехудожественно повторяются, кроме того, между правой и левой колонками текста нет ясной связи. Поэт попытался читать сперва левую колонку, потом правую, но все равно получалась ерунда.

У Михаля Лепеста уже давно была твердая точка зрения на кино: это не искусство. Он темпераментно упирался, когда его вводили в Художественный совет, и вполне логично заявлял, что лучше ввести туда опытного сценариста. Но у опытных сценаристов уже был кое-какой опыт с Художественным советом, и в конечном счете выяснилось, что Лепест — единственный из видных писателей, у кого еще нет такого опыта. Поэтому его и ввели.

Около половины второго сценарий окончательно опротивел Лепесту. Он еще раз убедился в том, что кино — не искусство, ибо в сценарии ни черта не разберешь. Некоторое время поэт пытался подходить к нему с позиций, которые изложил сегодня в комиссии по физкультурным песням и в комиссии по орфографии, но и это не помогло. Лепест вспомнил, что недавно он давал отзыв о сценарии «Экспозиция выставки «Детские ясли». Там все было понятно, а тут вот поди-ка! А ведь там тоже был сценарий! Михаль Лепест раздраженно взглянул на фамилии авторов. Нет, незнакомые... А уж он-то знает всех, кого нужно знать!

«Отклонить!» — решил он вслух, потушил свет, укрылся с головой одеялом и немедля заснул.

3

Киприан Плинтович, спосооный и преуспевающий молодой сценарист, нордический блондин спортивного вида и приятной наружности, круто вывернул руль направо, ловко избежал столкновения с троллейбусом, резко затормозил перед домом и виртуозно ввел в гараж свой кабриолет «БМВ». Пружинистым шагом он быстро поднялся по лестнице, швырнул портфель на письменный стол и одним движением сбросил пиджак и распустил воротничок и галстук — новинку из Дома моды. Потом он зашагал по кабинету, похлопывая рукой по мебели.

Сценарист был обеспокоен: ему только что случайно довелось присутствовать на обсуждении сценария «Свояченица и карусель», и таким путем он узнал его содержание. Чужих сценариев Киприан принципиально не читал, но так как его профессия требовала, чтобы он был осведомлен о них, Плинтович часто ходил на обсуждения.

Неприятно было уже то, что речь шла о музыкальной комедии. Ведь он сам, Киприан Плинтович, собирается написать кинокомедию. Правда, он еще не брался за нее, потому что сейчас заканчивает «Высокую воду» — сельскохозяйственную драму для самого Хабара,— потом у него в плане производственная комедия, которую он еще и не начинал, хотя договорный срок уже истек; в будущем году нужно отгрохать драму из армейской жизни, ее наверняка снимет Яворец, потому что никто, кроме Киприана, не пишет такого сценария. Но после этого он несомненно возьмется за музыкальную комедию.

Что ж, прикинем дальше. Если «Усадьбу в роще» Страпака утвердят (а ее безусловно утвердят, потому что сейчас есть спрос на сельскую тематику) и наряду с этим не утвердят сатирический сценарий Ревицкого (факт, что не утвердят!), то в этом году, очевидно, отснимут эту штучку Росинака о пчеловодах и начнут экранизацию романа Влколинского по плохонькому сценарию Колера. Для будущего года уже готов сценарий Кинчека. Кепчику сценария не утвердят — кому нужен фильм о молодежи? Еще в плане есть Дико и я...

Выходит, что «Свояченица» свободно может попасть в план. Лесняк сценария не сдаст, он еще никогда не сдавал в срок; кстати, он делает не больше одного сценария за шесть лет.

Следовательно, если в будущем году выпустят музыкальную комедию, то м о ю комедию, которую я, вероятно, нет, наверняка напишу, снимут лишь через три года: ведь при производственной мощности наших студий не может быть и речи о том, чтобы выпускать музыкальную комедию каждый год. Получается кисло.

Но не только в этом дело. Будущая музыкальная комедия Плинтовича и сюжетно схожа со «Свояченицей и каруселью». Когда он подумывал о сюжете, ему всегда представлялось именно что-то в этом духе. Даже те же крупные планы и трюки. Не будь он, Плинтович, так завален работой над сценариями, за которые он давно получил деньги, он бы уже работал над музыкальной комедией. А теперь — пожалуйте: какие-то Сиагель и Штибрана вылезают с готовым сценарием!

— Тьфу, пропасть! — сказал себе симпатичный Киприан Плинтович.— Тьфу, пропасть! — и он снова задумался.

Киприан умел сделать верный прогноз: что утвердят и что нет, кто сдаст сценарий и кто подведет, в какой мере производственный план иллюзорен и в какой он реален. Предложить подходящую вещь в подходящий момент, вовремя знать о прорыве в плане и о потребности в сценарии, уловить чаяния режиссера, точно учесть установки свыше и капризы критики, слабости кинозрителя и неполадки кинопроката,— все это было великое искусство, которым Киприан владел в совершенстве, чему и был обязан своим поразительным успехом.

Вот почему после пятнадцатиминутных размышлений ему стало ясно: они или я!

Перестав прищелкивать пальцами и причмокивать языком, он сел за стол и написал отзыв — короткий, категорический, убедительный, с присущим Киприану юмором и на свойственном ему высоком профессиональном уровне

4

Режиссер Губерт Ендек пробежал глазами сценарий и побледнел как бумага: по этому сценарию можно снять отличную картину!

Губерт Ендек прочел сценарий за какие-нибудь двадцать минут. В жизни он прочитал наверное тысяч десять сценариев, всю жизнь он читал сценарии, вернее, просматривал и прощупывал их, выстукивал, как врач, обнюхивал, как старый охотничий пес, отыскивал, как сапер отыскивает мину. Листая сценарий, он рассеянно потягивал вино (сто граммов на пятьдесят страниц текста), курил сигареты (одну на семь с половиной страниц) и слушал венские вальсы по радио. У него был свой стиль и метод: его взгляд автоматически задерживался лишь на ключевых местах сценария, его память регистрировала лишь наиболее важное, а холодный рассудок тотчас переводил все это в такие эквиваленты, как метры пленки, декорации и павильоны, имена актеров, съемочные дни и сметные кроны. Ендек долистал сценарий, и ему стало ясно: есть опасность, что из этого сценария возникнет превосходный фильм.

В принципе Ендек не возражал против хороших фильмов, должны же быть и такие фильмы. Но на практике дело было не так-то просто. Ендек принадлежал к старшему поколению, был режиссером старой школы. Однако он не был ни Гриффитом, ни Штрогеймом, ни Эйзенштейном. С головы до пят он был только Ендеком, и ему, собственно, было плевать, к какому поколению он принадлежит. В отличие от своих младших коллег, он жил тихо, никуда не рвался, не рисковал безрассудно, не играл ва-банк. Время от от времени он, не торопясь, ставил фильм — не такой хороший, чтобы обратить на себя внимание, и не такой плохой, чтобы возникли неприятности. Критика высказывала по его адресу несколько беглых замечаний, публика ходила на эти фильмы и забывала о них, даже не успев осознать недостатки режиссуры. Короче говоря, Ендек стал одним из кадровых режиссеров, причем более надежным, чем многие другие; звезд он с неба не хватал и работал себе потихоньку.

Ендек умеренно выпивал (9 литров на 50 метров полезного метража), выкуривал 600 сигарет за съемочную неделю, снимал свои картины экономно и без шума, никого не беспокоил талантом, никому не угрожал размахом своей индивидуальности и, в конечном счете, был вполне безвреден, ибо, хотя таланта у него не прибывало, зато прибывали годы, так что, не став самым выдающимся режиссером, он неудержимо и неминуемо становился самым опытным.

Так жил этот старый холостяк и флегматик, хороший собутыльник и плоховатый режиссер, в общем, не фигура в искусстве, зато статья плана.

Его искушенный взгляд видел только одну опасность: хорошие фильмы. После хороших фильмов труднее выпускать серые и плохонькие картины, после смелых, новаторских и оригинальных — рутинерские и сделанные по старинке. «Свояченица и карусель» — не личная ли это угроза Ендеку?

Губерт Ендек еще раз задумчиво перелистал сценарий, погладил лысину и сел писать отзыв. Спокойно, без иронии и нападок, словно бы вполголоса, он разбирал кадр за кадром и доказывал, что авторы сценария не знают специфики кино. (Они и в самом деле не знали.) Губерт деловито указал на ошибки с точки зрения композиции, ритма монтажа, ассоциативности кадров. (И в самом деле, такие ошибки были.) Он отметил полное отсутствие у авторов кинематографического видения и единого композиционного принципа, несовершенство текста и сырость диалогов,— действительно во всем этом были недостатки.

У Губерта Ендека не было врагов, он ладил со всеми. Он и сейчас не произносил резких слов, наоборот, ласково и снисходительно журил даровитых новичков, по-отечески внушал им, что у них еще молоко на губах не обсохло. (Оно и в самом деле не обсохло...) В общем, каждому должно было стать ясно, что сценарий никуда не годится.

Губерт Ендек дописал отзыв, и ему слегка взгрустнулось. «Черт возьми,—подумал он,— а почему бы мне самому не снять этот фильм?» Но он отлично знал, что хорошего фильма ему никогда не сделать. Да и не хотелось: к чему, скажите, осложнять себе жизнь? Ведь после хорошего фильма уже неудобно выпускать посредственные. А делать только хорошие фильмы — попробуй-ка! Это была бы мука, а не жизнь!

Губерт Ендек, режиссер старой школы, вздохнул, допил вино, закурил сигарету и пошел в кино на фильм Витторио Де Сика: этот по крайней мере не был для него угрозой.

5

Маститый актер Куливан, увенчанный тихой славой и облаченный в халат с шелковыми отворотами, сидел в глубоком кресле. В уютном кабинете, украшенном венками с лентами и фотографиями с автографами, были живописно разбросаны книги, мягко светил резной торшер. Куливан с увлечением читал сценарий «Свояченица и карусель». Ему сразу понравилась живописная фигура старого хромого гармониста, сочная, выразительная, исполненная юмора роль, к тому же достаточно большая. Сам того не замечая, Куливан начал вслух произносить некоторые места диалога, жестикулировать, вживаться в роль...

Ему это решительно нравится! Именно такого сценария он уже давно ждал. Он воплотит в нем незабываемый образ, воплотит его, ну, скажем кратко... на государственную премию!

Но вдруг маэстро Куливан запнулся. Он поерзал в кресле, прочитал еще страничку, холеными пальцами перелистал сценарий и раздраженно фыркнул. Нет, эта роль не для него. Старый гармонист, оказывается, интриган и отрицательный тип, да сверх того тут еще нужно боксировать и есть нелепая фантастическая сцена на турнике! Куливан подумал с минуту, нельзя ли уговорить авторов переделать старого гармониста в пожилого, но не стареющего бонвивана в безупречном фраке и с гвоздикой в петлице, но, хоть и с неохотой, отказался от этой мысли.

Затем он с удовольствием обнаружил, что мог бы сыграть в этом фильме темпераментного искусителя и ревнивца Валериана. Это тоже отрицательный персонаж, но зато такой притягательный! Он, правда, на двадцать лет моложе Куливана, но чего не сделает мастерство гримера, осветителя и кинооператора и снисходительность зрителей?

Маститый Куливан стал вживаться в темпераментного Валериана, с пылом играл его целых десять минут, но потом обнаружил, что милейшего Валериана убивают в самой середине фильма. Куливан крайне рассердился и тут же понял, что сценарий совсем не так хорош, как ему сперва показалось. Если уж на то пошло, то в этом сценарии нет ни одного персонажа из плоти и крови, ни одной типичной, по-настоящему сценической фигуры! Конечно, сценарий можно доработать, некоторые роли изъять, другие кардинально переделать, кое-что попросту вставить — писал же Чехов свои пьесы целиком для конкретных, знакомых актеров! Но кто может предсказать результат такой кропотливой работы?

Маститый Куливан пошел выпить соды.

В конце сценария его внимание неожиданно привлекла женская роль. Субретка или

почти инженю, дочь владельца карусели, прелестная и невинная юная Клара — это же, как по заказу, роль для его супруги Цецилии! Правда, Цецилия... гм... опять в интересном положении, но ведь выпуск фильма можно отложить на годик-другой, особенно если удастся запустить его в производство прежде, чем станет известно, что госпожа Куливан готовится стать матерью... Э-э, постой, постой, вот еще идея! Если Циля не сможет сыграть Клару, эта роль очень годится для Ганны Штекл. Ганка сыграет в «Карусели», а Штекл за это даст Куливану роль Отелло; Куливан давно мечтает воплотить на экране этот образ. А может быть, Штекл отдаст Отелло старому Доброчу, а за это молодой Доброч обеспечит Циле роль Джудитты... Или... Нет, это тоже ненадежно...

Черт знает, для кого же, собственно, пишут эти юнцы? Уж не хотят ли они делать фильмы без актеров?

Ну и времена настали, никто не умеет написать хорошую роль для актера его масштаба! Пишут только каких-то ходульных политических героев!

«Нет!» — крупными буквами написал Куливан на сценарии и вернул его в сценарный отдел. Если так будет продолжаться, он вообще выйдет из состава Художественного совета! Пусть дело доходит до скандала!

6

Редактор Месарош был застигнут сценарием врасплох: как ни странно, он на сей раз не был ориентирован — довольно редкое и тревожное состояние. Обычно Месарош очень хорошо знал, как складывается обстановка, что «поднимают» и против чего надо выступать.

Штефан Сиагель и Маргарита Штибрана были слишком незначительными лицами, чтобы можно было с уверенностью «танцевать от авторов». Оба они не занимали высокого положения и не состояли в дружбе с руководящими деятелями, хотя бы и с недавно снятыми. На Сиагеля и Штибрану не обрушивалась критика, они не были удостоены никакой премии. Просто беда с такими авторами — ни рыба ни мясо, какие-то туманности, а не люди, никак не определишь, бороться ли сейчас с ними или, быть может, надо «поднимать» их.

Редактор Месарош смутно вспомнил, что музыкальная комедия есть продукт загнивающей буржуазной культуры и коммерческого деградирующего театра и, стало быть, в принципе заслуживает осуждения. Но что если где-нибудь недавно решили, что не надо осуждать ее, что это массовый жанр, который надо развивать в новом духе и формах?!

Редактор Месарош обошел театральные управления, клубы художественной интеллигенции, государственные комитеты и редакции газет и всюду, как бы между прочим, заводил речь о музыкальной комедии. Результат получился удручающий: одни считали музыкальную комедию извечной халтурой, другие — недооцененным средством художественного воздействия на массы. Одни призывали дать зрителям больше произведений этого жанра, другие считали, что он не может воплотить прогрессивные идеи. «Немыслимая разноголосица и идейный хаос царят в нашей культурной жизни,— подумал редактор.— О музыкальной комедии не найдешь даже какой-нибудь старенькой передовицы».

Обеспокоенный, он поспешил домой и развернул рукопись, сильно надеясь, что сценарий будет проникнут ревизионизмом или космополитизмом или хотя бы буржуазным национализмом. Тогда все было бы просто: во-первых, как известно, выступать «против» всегда легче; только в борьбе с чем-нибудь можно показать, какой ты отличный стилист, мыслитель и вообще молодец.

В голове редактора уже складывались разящие фразы; подобно залпу из огнемета, они испепелят творение Сиагеля и Штибраны. Ну, а вдруг сценарий похвалили в какой-нибудь компетентной инстанции? Что если его намерен ставить сам Янкович или в нем хочет играть маститый Куливан, а маэстро Шулек пишет к нему музыку? Не выступать же против них!

Знай он, Масарош, что сценарий понравился, уж он бы нашел нужные слова для достойной оценки. И в самом деле, разве это не заслуга — выступить за что-то новое, что еще только поднимает голову, помочь этому новому стать на ноги и быстрым шагом двинуться вперед? (Вот видите, умеючи можно писать и положительно!) Но нет ничего более рискованного, пагубного, чем решительно выступить за вещь, которая в конце концов не пройдет. Или, наоборот, высту-

пить против того, что в конечном счете все примут с ликованием.

Редактор Месарош ссутулился над сценарием, изо всех сил стараясь применить к нему установки, которые он знал. Но, словно назло, их никак нельзя было использовать в данном случае. Все последние решения, постановления, резолюции не имели к сценарию никакого отношения. Сценарий был о любви, а по этому вопросу не выходило, черт подери, никаких решений. Положение складывалось прямо-таки безвыходное. Редактор Месарош отбросил сценарий и, послюнив палец, еще раз устремился на рекогносцировку.

Вернулся он к ночи, поговорив с юным Затурецким, с преуспевающим Киприаном Плинтовичем, с многоопытным Ендеком и маститым Куливаном. Он даже поймал славного Михаля Лепеста.

Месарош был полон решимости написать отзыв по велению сердца. А голос его сердца был звучен и отчетлив: дело в том, что прежде Месарош ухаживал за Маргаритой Штибраной и Сиагель отбил ее у него. (Из чего следует, что голос сердца, будь он даже очень ясен, не такая простая вещь, как кажется.)

К утру Месарош проснулся в холодном поту. А что, думал он, если, например, Плинтович или, хуже того, сам Куливан отобьет Маргариту Штибрану у Сиагеля? Что тогда?

●

Главный художественный совет по делам кинематографии собрался на свое очередное, седьмое заседание, рассмотрел сценарий Сиагеля и Штибраны «Свояченица и карусель» и отклонил его, как идейно и художественно неполноценный. Далее совет отметил неудовлетворительное положение в кинодраматургии — явную нехватку оригинальных сценариев отечественных авторов, особенно молодых, и предложил киностудиям принять решительные меры к тому, чтобы улучшить это положение. На заседании также был подвергнут критике композитор Шулек и его коллеги за то, что они занимаются только оперной и симфонической музыкой, пренебрегая легкими жанрами, актер Куливан и его коллеги — за то, что они уклоняются от работы в кино, сценарная студия — за то, что в ее плане нет комедий на современные темы, столь необходимых нашей кинематографии, кинопечать за то, что она не пропагандирует и не поддерживает в должной мере этот жанр, сценарист Плинтович за то, что он не сдал обещанного сценария, поэт Лепест за то, что он все еще не пишет для кино, и режиссер Ендек за то, что он не передает молодежи свой богатый и ценный опыт. Обсуждение носило принципиальный характер и проходило на высоком профессиональном уровне.

Перевод с чешского
Юр. МОЛОЧКОВСКОГО

ТАК РОЖДАЮТСЯ СТУДИИ

Весна 1959 года. Фотокорреспондент городской газеты «Кадиевский рабочий» Иван Иванович Масленников впервые взял в руки кинокамеру и снял городские соревнования шахтеров-спортсменов по легкой атлетике.

Успех был неожиданный: жители города восторженно приняли десятиминутный фильм. Успех окрылил. Иван Иванович Масленников серьезно задумывается о будущих фильмах, которые рассказывали бы о славных делах горняков родного города. Так полтора года тому назад при Кадиевском Дворце культуры им. Горького родилась шахтерская любительская киностудия.

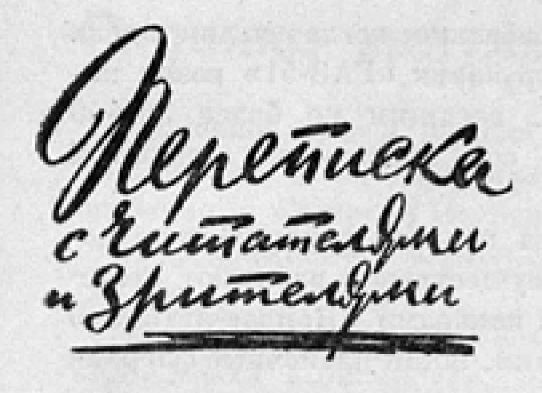
В нее пришли работники печати, рабочие лавы, преподаватели, студенты горного техникума.

Один за другим стали появляться на городском экране фильмы: «Первомай в Кадиевке» — о праздничной демонстрации, о победах горняков на трудовом фронте, «Пионерское лето» — о замечательном отдыхе детей горняков в пионерских лагерях, «Рационализаторы» — о передовиках производства.

Работа нашей студии была отмечена на республиканском смотре любительских фильмов. Три фильма производства Кадиевской киностудии — «Рационализаторы», «Русская зима», «Для вас» — получили премии и были удостоены участия в Декаде украинской литературы и искусства в Москве. Последние два фильма цветные.

Сейчас на монтажном столе лежит фильм «Юность идет в поход». Популярность студийцев растет, они с увлечением продолжают съемку новых сюжетов.

А. ПОЛЕВИЧ,
ассистент кинооператора Кадиевской любительской киностудии



Грустная история двух кинодокументов

Перед нами два документа. В одном из них записаны решения, принятые на происходившей в апреле 1959 года Всесоюзной конференции кинооператоров корреспондентских пунктов кинохроники. В другом повторяются почти слово в слово те же решения конференции, но только облеченные уже в более официальную форму — в приказ министра культуры СССР за № 303 от 25 мая 1959 года.

Оба эти документа были своевременно размножены и разосланы нам— тем самым операторам корреспондентских пунктов, кому они, собственно, и посвящены.

И вот в течение почти двух лет мы имеем возможность читать и перечитывать их многообещающие параграфы.

Однако это занятие никак не помогает нам в повседневной творческой работе, потому что документы — документами, а условия, в которых мы вынуждены работать, ни в коей мере не изменились.

А о том, какими они были, можно прочесть в том же приказе № 303: «Конференция вскрыла ряд существенных недостатков в организации работы корреспондентских пунктов, их производственно-техническом оснащении, в руководстве их повседневной работой со стороны студий».

Под номером первым в этом «ряде существенных недостатков» следует зарегистрировать весьма странный факт отсутствия до сих пор узаконенного, утвержденного «Положения о корреспондентских пунктах кинохроники».

У нас на Северо-Кавказской студии кинохроники, например, корреспондентские пункты существуют больше десяти лет. И все эти десять лет ни в Министерстве культуры РСФСР, ни на самой студии никто не знает, какими же должны быть корреспондентские пункты, из каких и скольких работников состоять, какое кинотехническое и транспортное оснащение полагается им иметь.

Десять лет кто-то где-то разрабатывает положение о корреспондентских пунктах и никак не разработает.

Не появилось оно и после приказа № 303, где говорится: «Управлению по производству фильмов в месячный срок разработать и представить на утверждение типовое положение о корреспондентских пунктах».

Дело, конечно, не в том, чтобы мы заполучили еще один документ, скрепленный соответствующими подписями и печатями. Дело в том, что, как мы рассчитываем, после утверждения такого «положения о корпунктах» должны же в конце концов измениться к лучшему те ненормальные условия, в которых трудится сейчас основной отряд наших кинокорреспондентов.

Корреспондентский пункт — это выдвинутый на «передний край» оперативный патруль кинохроники. А на языке кинематографистов — это киносъемочный коллектив, постоянно находящийся и действующий вне студии и в отрыве от нее.

Но как раз коллектива-то на наших нынешних корреспондентских пунктах нет. Оператор-кинокорреспондент работает как кустарь-одиночка, а точнее, как «человек-оркестр». В работе над съемками сюжетов для киножурналов он из года в год сочетает в одном лице и «искателя» тематики, и «сценариста» своих сюжетов, и их режиссера, и администратора-организатора, и собственно кинооператора, да, кроме того, постоянно является сам себе помощником, завхозом и бухгалтером.

«Человек-оркестр» хорош в цирке, как феномен. Но в кинохронике — творчестве коллективном — это явление противоестественное. И тем не менее существующее, по крайней мере на Северо-Кавказской киностудии.

При операторе корреспондентского пункта в качестве «штата» состоят шофер автомашины и осветитель — один на 6—8 осветительных приборов. Удивительно, как еще и эти функции шофера и осветителя не возложили все на того же оператора, а выделили их в самостоятельные «штатные» единицы.

Оператору-кинокорреспонденту, в отличие от других кинооператоров на всех художественных, научно-популярных и документальных киностудиях, почему-то не полагается иметь ассистента-оператора или в крайнем случае помощника. Какой-то оставшийся неизвестным руководитель кинохроники, по-кабинетному решая вопрос в период организации корреспондентских пунктов на Северо-Кавказской студии, взял да и лишил операторов-кинокорреспондентов этого законного права всех операторов всех студий. И сколько мы теперь ни доказываем необходимость в ассистентах, помощниках, сколько ни говорим об этом— все впустую!

А ведь тот, кто хоть немного представляет себе, как сложен и кропотлив труд оператора-кинохроникера, должен понять, что значит постоянно работать в одиночку, без той технической и творческой помощи, которая во время съемок так необходима оператору от его непосредственного помощника — ассистента.

Отсутствие помощника перегружает оператора множеством трудоемких технических операций, отвлекая его от творческой работы, вынуждает отказываться от сложных технических приемов съемки и, конечно же, снижает качество сюжетов.

О такой «роскоши», как администратор, корпунктным операторам и мечтать не приходится. Сам беспокойся не только об организации съемок, но и о бензине и запчастях для автотранспорта, сам занимайся и бухгалтерией, оплатой разных счетов и т. д. и т. п.

Нормальны ли такие условия? Способствуют ли полноценной творческой работе? Конечно, нет.

Но, к сожалению, кроме самих кинооператоров, никого эти проблемы не волнуют.

В жизни корреспондентских пунктов встречается много нелепых мелочей, само наличие которых говорит о том, что корпунктами никто всерьез не занимается.

Почему, например, ни один из наших северокавказских корреспондентских пунктов не имеет производственного помещения для работы? Почему квартира оператора-кинокорреспондента должна быть и складом для хранения киносъемочной аппаратуры, пленки, и местом ежедневных встреч работников корреспондентского пункта, и приемной посетителей?

Почему в нашей стране с развитой автомобильной промышленностью, где чуть ли не каждая торговая точка пользуется специально оборудованным транспортом, корреспонденты кинохроники не имеют не то что специальных операторских автомашин, приспособленных для киносъемок, но хотя бы в достаточном количестве самых обычных распространенных «ГАЗ-69»?

Ведь нелепо и нерентабельно, когда изо дня в день большой двухтонный грузовик «ГАЗ-51» возит кинооператора с грузом, весящим не более 30—40 килограммов (футляр со съемочным аппаратом и штатив к нему).

Почему сейчас, когда на всех студиях кинохроники операторы преимущественно работают отечественными съемочными камерами «Конвас-автомат» с 60-метровыми кассетами, наши пленочные фабрики не присылают нам негативную кинопленку в расфасовке, намотке и упаковке, удобной для зарядки аппаратов «Конвас-автомат», а по установившемуся раз и навсегда стандарту шлют большие трехсотметровые коробки, вынуждая нас тратить время на перемотку пленки, подвергать ее излишним механическим повреждениям.

Перечень таких «почему» можно продолжать и продолжать...

Надо сказать, что все эти «почему» появились не сегодня и не вчера... О них много лет говорят на всех совещаниях, о них шла речь и на той позапрошлогодней конференции операторов-кинокорреспондентов, которая была наиболее широкой и представительной и в наследство от которой достались нам упомянутые выше два документа.

Можно было бы напомнить и о некоторых других пунктах и параграфах этих документов, например о таком благом намерении, как «установить практику периодической работы операторов корреспондентских пунктов на студиях Москвы, Ленинграда, Киева, а также взаимного обмена кинооператорами между студиями» или о необходимости ежемесячного выпуска бюллетеня по обмену опытом и т. д. и т. п. Но и эти напоминания, увы, будут печальными, потому что хорошие решения есть, а выполнения этих решений нет и пока что не предвидится.

Могут сказать, что операторы кинохроники не такая уж распространенная профессия, что их не так уж много, чтобы придавать столь большое значение условиям их творческой работы.

Но разве дело в количестве операторов? Ведь их продукцию смотрят каждый день миллионы зрителей. И об этом нельзя забывать. Все ненормальности, мешающие полноценной творческой работе и неизбежно отражающиеся на ее качестве, касаются в конечном счете не только и не столько самих кинооператоров, сколько этих миллионов зрителей.

Именно поэтому важно и нужно наладить наконец работу корреспондентских пунктов кинохроники так, как это записано в решениях Всесоюзной конференции операторов-кинокорреспондентов.

М. БАРБУТЛЫ, В. ЕРЕМЕЕВ,
П. ФИНКЕЛЬБЕРГ, А. ШАПОВАЛОВ,
кинооператоры Северо-Кавказской студии кинохроники

Реплика критику

Столичная пресса обошла величавым молчанием наш фильм «Сын Иристона». Зато на Кавказе и особенно в Северной Осетии о нем писали много, отдавая должное его достоинствам, отмечая и недостатки.

Мы, работники осетинского искусства, часто спрашивали себя: почему столичная пресса отделалась молчанием? Потому ли, что созданный при нашем непосредственном участии фильм о великом сыне осетинского народа Коста Хетагурове не отвечает высоким требованиям столичных критиков? То ли потому, что наш фильм относится к жанру биографических фильмов, то есть к числу тех юбилейных фильмов, появление которых в первую очередь обусловлено датой, в данном случае 100-летием со дня рождения Коста. Отношение к таким фильмам особое: бранить неловко, расточать хвалу не за что! Лучший выход — промолчать. А если снизойти до нескольких критических замечаний, то произнести их свысока, в том небрежном тоне, какой не столько свидетельствует о желании критика разобраться в художественных достоинствах фильма, сколько о желании блеснуть набором пестрых, ничего не значащих фраз. А если к тому же критик выступит еще от имени многомиллионного зрителя и в своей оценке сошлется на него, такой критик рискует попасть в ложное положение. Именно в такое положение, как мне кажется, и попала Л. Лебедева, поместившая статью «Собрание пестрых глав» о фильме «Сын Иристона»*.

Прежде чем непосредственно говорить о статье Л. Лебедевой, хочу сделать несколько замечаний общего характера.

Мне редко приходится браться за перо. Написать статью, а тем более опровержение значительно труднее, чем подготовиться к новой роли. И настоящая моя статья тоже не является опровержением, это скорее недоуменные вопросы, обращенные к критику, желание уяснить причину появления подобных статей. Вот почему я, не искушенный в литературных дебатах человек и не критик, берусь за перо.

Прежде всего: появление на экранах Советского Союза и на зарубежных экранах фильма, созданного осетинскими работниками искусства в содружестве с ленинградскими кинематографистами, — прекрасное свидетельство дружбы осетинского народа с великим русским братом. В своей страстной и убедительной речи на XV сессии Генеральной Ассамблеи ООН Н.С. Хрущев говорил о том небывалом сплочении всех национальностей Советского Союза, какое произошло после Великой Октябрьской революции, что и явилось залогом тех больших успехов, какие достигли все народы нашей великой страны. Мы, осетины, познали на себе все благотворное влияние таких взаимоотношений между народами, всю их силу, щедрость и бескорыстие. Это стало традицией и— больше того — законом.

Моя судьба как киноактера сложилась очень своеобразно. Впервые мне довелось сниматься на Бакинской киностудии в фильме «Так рождается песня». Я работал под руководством азербайджанских режиссеров. Затем — на Тбилисской киностудии. Здесь мне пришлось встретиться с мастерами грузинского киноискусства в фильме «Фатима». И наконец, работал в содружестве с русским режиссером на «Ленфильме».

Таким образом, вступив на тернистый путь киноактера, я на себе испытал те дружеские и глубокие чувства, какими объединены мы, люди разных национальностей.

В каждую из этих студий я входил как желанный гость, как равный член творческого коллектива. Мне радостно это сознавать и приятно еще раз об этом напомнить, хотя для всех нас, советских людей, это стало обычным, вполне естественным и будничным явлением. И если пишется статья о фильме, созданном в таком братском содружестве, критик должен был вспомнить об этом немаловажном факте.

Фильм «Сын Иристона» обошел все экраны Советского Союза и экраны многих зарубежных стран; мы, осетины, с гордостью можем сказать: да, он сделал свое дело! И просто обидно читать ничем не оправданные колкости Л. Лебедевой, которая за мелочами не увидела главного.

Мое глубокое убеждение: лучше не писать о большом труде коллектива ни слова, чем писать поверхностно и непродуманно. На мой взгляд, нельзя писать отзыв, не сказав о главном и самом существенном: о художественно-политическом значении фильма, о той основной функции, какую он несет. Иначе — это голое эстетство (а в данном случае и вкусовщина), и пользы от этого мало. Потому-то наш интерес к статье Л. Лебедевой «Собрание пестрых глав» особый.

«Зритель судит по тому, что видит»,— так заканчивается эта статья.

Когда читаешь статью критика, где он хвалит или ругает от лица многомиллионного зрителя, хочется спросить: а кто дал вам право говорить то, что вы говорите от лица людей, вкусы и интересы которых вам подчас неизвестны, в психологии которых вы плохо разбираетесь или не разбираетесь вовсе, и статью о картине, к примеру, пишете без знания тех материалов, на основе которых она создавалась,

---

* «Искусство кино», 1960, № 5.

пишете по первому, отнюдь не всегда верному впечатлению!

А вот что пишут зрители о «Сыне Иристона».

«Фильм нельзя смотреть без волнения, нельзя оставаться равнодушным к судьбам поэта» (О. Полевая, преподаватель. Газета «Молодой коммунист» № 128, 1959 г.).

«...Надо сказать, что первый фильм о великом горце смотришь с большим вниманием и неослабевающим интересом» (Р. Мерденова. Газета «Молодой коммунист» № 132, 1959 г.).

«Я знаю, что биографические фильмы делать нелегко,— пишет писатель В. Друзин,— наглядно-изобразительными средствами кино трудно передать главное в жизни великого деятеля искусства или нации: его творческое напряжение, его интеллект, его внутренний духовный мир. В картине «Сын Иристона» образ Коста Хетагурова достаточно убедителен. Соотношение между его внутренней, духовной жизнью и внешними обстоятельствами дано тактично. Таким образом, картина достигает своей цели: создает впечатляющий характер великого сына осетинского народа».

Можно было бы еще и еще приводить высказывания зрителей, но это только утомит читателя.

Как участник фильма, я хочу сказать, что артист не может создавать кинематографический образ в отрыве от сценария. Артист, как бы хорош он ни был, не может «выразить очень много», как говорит автор статьи, характеризуя мою игру, если беден сценарий, если этого «многого» нет в сценарии. Артист кино исходит из сценария, он не может выпрыгнуть из его рамок,— он может их расширить, добавить красок в палитру сценария, но дать развитие образа он не может, если этого развития нет в сценарии, ибо качество фильма, качество созданных образов — это прежде всего значительность темы, новизна жизненного материала, иными словами, качество литературы, на основе которой создана картина. Это всем известные истины.

Л. Лебедева противоречит себе, когда говорит, что Коста меняется с годами, «глаза становятся более грустными и вместе с тем мудрыми... Поэт-трибун, которому ближе и дороже всего на свете была судьба народа, испытал на своем веку немало страшного и тяжелого. И самое страшное — Коста пытались оторвать от народа, старались лишить возможности творить для него. Не смогли. Личная жизнь Хетагурова изломана, исковеркана. Талант его жив, не сломлен». И, сказав это, тут же пишет: «На экране — серия более или менее удачных иллюстраций, между ними нет органической жизненной связи».

Лично я плохо представляю, как можно создать убедительный образ исторического героя, не имея достаточного литературного материала, то есть создать его, как говорится, на голом месте. А ведь, по словам Лебедевой, именно так и получается. Мне кажется это невозможным и даже нелепым, ибо это противоречит всем законам драматургического искусства, всему, из чего рождается и воссоздается образ. Такое крайнее суждение дает неправильное, я бы сказал, даже вредное представление о работе актера, о его задачах, победах и поражениях.

Еще раз повторяю: артист кино не может создать образ, если его нет в сценарии, так же как жаждущий не может напиться из пустой кружки.

Успех фильма «Сын Иристона» относить только на мой счет неправильно —это значит игнорировать работу всего коллектива, создавшего фильм, не видеть многого, что способствовало как моему успеху, так и успеху других актеров. И не только актеров, но прежде всего сценаристов, режиссера, художника, композитора, которых критик обошел молчанием. От такой критики я чувствую себя несколько неловко, ибо отлично знаю, какой коллективный труд был вложен в создание фильма, и если мне сопутствовал успех, то он — результат общих усилий, и прежде всего, как я уже сказал, авторов сценария Р. Фатуева и М. Цагараева.

Автор статьи упрекает сценаристов в тривиальности построения фильма, в слепом повторении хроникально-биографических пропорций. На мой взгляд, это выражения сильные и необоснованные.

Понятно, что, создавая сценарий о жизни ученого, художника, композитора, о жизни таланта или гения, сценарист сталкивается с большими трудностями разного характера. И одной из таких трудностей является невозможность в коротком сценарии передать даже основные моменты жизни героя. Жизнь не так уж коротка, как многим кажется.

Поэтому нельзя упрекать сценаристов за то, что мы не знаем, как жила та или иная историческая личность с такого-то года по такой-то, что мы видим Коста на похоронах Саулага, а затем сразу в мастерской во Владикавказе. Главное — не передача последовательности событий, а последовательность в развитии образа. И только поверхностному глазу покажется, что в «Сыне Иристона» собрание пестрых глав и нет этой органической связи, то есть развития образа, благодаря чему можно сказать: фильм удался!

Л. Лебедева недовольна прежде всего языком героя — Коста, она находит его неглубоким, упрощенным, примитивным.

Работая над ролью, я изучал письма Коста, говорил с людьми, знавшими его, и не нашел язык своего героя бедным и примитивным. Он говорит скупо и сдержанно, он не болтлив, он больше любит слушать и думать, чем говорить. Лишь в стихах он щедро

изливает свою душу. Такой был Коста в жизни, таким видим его и в фильме. Слова сценария — это нередко слова из писем Коста, слова из его стихов.

Конечно, недостатки тоже есть, но никогда нельзя за ними не видеть хорошего, верного, что дает фильм.

Если мы требуем строгого отношения к сценаристам, мы должны того же требовать и от критиков. Критика не может быть построена на догадках. Критик должен знать то, о чем он пишет, должен знать это лучше автора, ибо в противном случае он не имеет права на критику, тем более от лица зрителей. Такая критика всегда будет однобокой, а в некоторых случаях огульной. Она не поможет ни зрителю, ни нам, актерам.

Вл. ТХАПСАЕВ,
народный артист СССР

Уважаемый товарищ Тхапсаев!

Редакция познакомила меня с Вашим письмом по поводу моей рецензии о фильме «Сын Ирстона». Я осознаю все значение того, что Вы, артист, к таланту которого я отношусь с огромным восхищением, откликнулись на мою статью. Попытаюсь ответить на Ваши, как Вы пишете, недоуменные вопросы и по мере своих возможностей поспорить с Вами. Но, по правде сказать, то, как Вы поставили эти вопросы, как Вы их аргументировали, вызвало и у меня недоумение и крайнее удивление.

Прежде всего я ни в малейшей степени не имела претензии говорить от лица многомиллионного зрителя. Пора уже привыкнуть к тому, что критик имеет право на собственное мнение, что он высказывает свое суждение. И достаточно даже бегло просмотреть статью, чтобы убедиться, что я отстаиваю в ней свою точку зрения и, как мне думается, достаточно уважительно по отношению ко всему авторскому коллективу фильма. Мне, как и Вам, казался и продолжает казаться крайне важным, общественно значительным и актуальным замысел создать фильм о Коста Хетагурове. И мне искренне хотелось разобраться в том, почему же этот хорошо задуманный и, очевидно, с большой надеждой на успех снимавшийся фильм не получился цельным, запоминающимся, по-настоящему волнующим произведением искусства, несмотря на отличную Вашу игру, на хорошее качество съемок, на ряд превосходно поставленных эпизодов.

Странным и недопустимым мне кажется Ваш прием обвинять критика в недооценке художественно-политического значения фильма на основании того, что он находит серьезные недостатки в творческом решении важной темы. Значительность и актуальность темы сами по себе не оправдывают недостатков и слабостей произведения — это истина общеизвестная. Любому произведению искусства нужна критика требовательная и принципиальная, Вы же своей постановкой вопроса хотите уберечь фильм «Сын Ирстона» от какой бы то ни было критики. Вы хотите скидок на значительность замысла. Убедительно ли это? Думается, нет. Напротив, как раз значительность замысла, важность темы, глубокое уважение к замечательной личности Коста Хетагурова заставили меня выступить с критикой картины. Ведь фильм о Коста Хетагурове мог бы прозвучать совсем иначе, мог выйти и на мировой экран, будь он сделан на более высоком художественном уровне! И мне не понятно, почему Вы по существу безоговорочно стараетесь взять фильм под защиту.

Далее Вы указываете на то, что критик, работая над рецензией, должен был помнить о традициях братской дружбы народов. Да, конечно, совместное создание фильма осетинскими и русскими кинематографистами — факт чрезвычайно положительный. И именно поэтому редакция обратила внимание на фильм, который, как Вы указываете, обошла молчанием столичная пресса. Но тем не менее традиции братской дружбы, безусловно, подразумевают взыскательность и требовательность, разговор нелицеприятный, разговор всерьез, а не обмен комплиментами там, где они не только не нужны, но вредны.

Теперь о более частном, но отнюдь не менее значительном. Не мне говорить Вам о том, что текст роли не есть нечто только ведущее актера за собой. Настоящий артист всегда знает больше, чем написано в тексте роли. И мне думается, Вам удалось сделать то, что Вы сделали в фильме о Коста именно и главным образом потому, что Вы хорошо знали этого замечательного человека по его произведениям, письмам, воспоминаниям о нем. Кстати, Вы в своем письме прямо подтверждаете это. А если бы текст роли в сценарии оказался интереснее, глубже, содержательнее, Вам, наверное, удалось бы сделать больше.

Что касается языка героя фильма, то насытить его цитатами из стихов и писем Коста не значит удачно решить вопрос. Сценарий — самостоятельное художественное произведение, авторы его проблему речевой характеристики героя (извините этот сухой термин!) должны, по-моему, решать не только и не столько «цитатно» (кстати, именно к такому решению прибегали авторы многих неудачных биографических фильмов, за что их весьма жестко критиковали), а исходя из всего облика, живого облика человека, о котором создается произведение. Вспомните хотя бы, как говорит Ленин в фильмах «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году».

Ну и, конечно, нельзя скупость и сдержанность речи отождествлять с примитивностью и упрощенностью, как это получилось у Вас в письме.

И последнее. Вы говорите в письме о трудностях, возникающих перед постановщиками биографических фильмов, и замечаете: «...одной из таких трудностей является невозможность в коротком сценарии передать даже основные моменты жизни героя.

Поэтому нельзя упрекать сценаристов за то, что мы не знаем, как жила та или иная историческая личность с такого-то года по такой-то...».

Но ведь я их в этом и не упрекаю, а говорю как раз о том, что они творчески не справились с этой действительно большой трудностью! Конечно же, не увеличивать количество биографических эпизодов надо было, а найти художественное единство в их сцеплении. Оно не найдено, к сожалению. В этом-то, по-моему, и состоит главная причина творческой неудачи создателей фильма.

Я понимаю, да и любой человек, посмотревший «Сына Иристона», не может не сознавать, что Вам дорога работа над этой ролью, что Вы готовили ее с большой любовью. Мне думается, тем более взыскательно должны были бы Вы сами отнестись к картине, более доброжелательно и (не могу употребить другого слова!) уважительно к попытке критика оценить картину не только как единичный факт искусства, но и как произведение определенного жанра.

Да, критика обязана быть доброжелательной. Но доброжелательным должно быть и отношение к критике. Ведь и у художника и у критика — общие интересы, общие цели. Вот почему здесь неуместны раздражение и обиды. А именно это прозвучало, по-моему, в Вашем письме.

Л. ЛЕБЕДЕВА

Такие фильмы нужны

В каждом номере журнала «Искусство кино» в разделе «Фильмография» наряду с художественными фильмами даются сведения о новых хроникальных, научно-популярных и документальных фильмах. С радостью читаешь этот перечень. Сколько создается полезных, занимательных, интересных и очень нужных картин! Но скажите пожалуйста, для кого они выпускаются?

Ведь за редким счастливым исключением эти фильмы невозможно увидеть ни в одном из кинотеатров, беру на себя смелость сказать,— любого города! Сначала остановлюсь на примере своего города — Астрахани. У нас много кинотеатров, среди которых имеется известный не только астраханцам трехзальный кинокомбинат «Октябрь» с зимним пальмовым садом. Всего же в кинотеатрах города более 20 залов. И вот, к величайшему сожалению, лишь в одном, самом маленьком кинозале города («синем зале» кинотеатра «15 лет ВЛКСМ»), и то лишь изредка, демонстрируются научно-популярные и документальные фильмы, причем одни и те же в течение целой недели. Все остальные кинотеатры демонстрируют эти фильмы лишь в качестве дополнения к художественным, и опять-таки очень и очень редко. Правда, в теплую погоду их можно увидеть еще в некоторых летних кинотеатрах. Но вот идет зима. И до лета с этими фильмами можно будет знакомиться лишь по «Фильмографии» Вашего журнала.

Я разговаривал по этому поводу с директорами некоторых кинотеатров нашего города, а также Казани, Куйбышева и других городов и, как это ни странно, почти от всех слышал один и тот же ответ: «Эти фильмы не посещают» (?!)

Дорогая редакция! Разрешите мне через Ваш журнал сказать всем этим директорам: неправда! Если бы была организована хорошая реклама, регулярно менялся репертуар, если бы вообще все директора кинотеатров, городских и сельских домов культуры, клубов серьезнее относились к короткометражным фильмам, им не пришлось бы так говорить. Ясно, что основная причина кроется в том, что фильмы эти «невыгодно» демонстрировать. Каждому хочется перевыполнять план, получать премию. И очень жаль, что до сего дня этот барьер на пути короткометражных фильмов не сломлен. Министерству культуры следовало бы серьезнее подумать об этом.

Предлагаю в каждом городе открыть специальный кинотеатр для демонстрации только документальных, хроникальных и научно-популярных фильмов. И не сомневаюсь в его успехе у зрителей.

Хочу обратиться также через Ваш журнал к редакционной коллегии журнала «Советский экран». Очень жаль, товарищи, что вы пренебрегаете пропагандой короткометражных фильмов!

Выражая мнение сотен тысяч советских зрителей, хочу сказать: надоело с завистью и сожалением лишь перечитывать названия научно-популярных, хроникальных и документальных картин в разделах «Фильмография». Хочется смотреть их, учиться, еще больше знать.

А. ДУБИН,
инспектор Наримовского районного отдела культуры

г. Астрахань

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Шумный день» (по мотивам комедии В. Розова «В поисках радости»), 10 ч.

Сценарий В. Розова; постановщики: Г. Натансон, А. Эфрос; оператор В. Домбровский: художник М. Курилко; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор Н. Кропотов.

В ролях: Клавдия Васильевна Саввина — В. Сперантова, Федор—Н. Печников, Татьяна—Т. Надеждина, Николай — В. Землянникин, Олег—О. Табаков, Леночка—Л. Толмачева, Лапшин—Е. Перов, Геннадий — Л. Круглый, Марина — В. Духина, Леонид Павлович — Р. Чумак, Фира — И. Гулая, Вера—Е. Савченко, Таисия Николаевна — А. Данилова.

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Своя голова на плечах», 9 ч.

Автор сценария В. Ежов; режиссер-постановщик М. Федорова; главный оператор А.Полканов; художник А.Дихтяр; композитор А. Лепин; текст песни М. Матусовского; звукооператор В. Ерамишев; режиссер К. Николаевич; оператор В. Гришин. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов, художник Ю. Миловский.

В ролях: Валя Одинцова — Т. Богданова, Толяша Озеров — И. Пушкарев, председатель колхоза — В. Чирков, Екатерина Ивановна, мать Вали — Н. Никитина, Пелагея Степановна, мать Толяши — Т. Пельтцер, Наташа — Н. Шорина, Лида —В. Маркова, Зоя — Ж. Иванова, Костя — А. Крыченков, Петя — В. Носик.

В эпизодах: В. Березуцкая, П. Винник, Я. Громова, М. Жарова, А. Кузнецов, Л. Королева, В. Малышев, Г. Милляр, Л. Соколова, Н. Смирнов, В. Щелоков, В. Яковлев.

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. ДОВЖЕНКО

«Самолет уходит в 9», 10 ч.

Сценарий Г. Кушниренко; постановка Ю.Лысенко; операторы: В. Верещак, С. Шахбазян; художник А. Кудря; композитор Д. Клебанов; звукооператор И. Илюшек. Комбинированные съемки: оператор П. Король.

В ролях: Люба — С. Сергейчикова, Долина— А. Федоринов, Сергей — Ю. Боголюбов, Лена — Наташа Галян-Никольская, муж Клавдии—К. Артеменко, тетя Паня — П. Куманченко, начальник ГРЭС— А. Тарский, Антон—В.Божко, Ксения Головко — Т. Алешина.

В эпизодах: А. Артеменко, А. Богатырев, В. Волков, Л. Колесник, К. Кульчицкий, В. Плотников, А. Ролик, Т. Сахарова, С. Шеметило.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Кер-оглы», 10 ч., цветной.

Сценарий Сабит Рахмана; постановка Гусейна Сеид-заде; операторы: В. Мейбом, Ф. Добронравов; режиссер М. Алили; художник П. Веременко; композитор Д. Джангиров; звукооператор К. Амиров; текст песен: З. Джаббарзаде, Т. Эйюбова. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков, художник Б. Носков.

В ролях: Ровшан (Кероглы)—А. Мамедов, Нигяр—Л. Бедирбейли, Гасан-хан—А. Д. Курбанов, Визир—И.Дагестанлы, кормилица—М. Давудова, Ашуг Джунун — А. Курбанов, Алагез — Т. Агамирова, Хамза-бек — М. Сананы, Коса-Сафар — М. Нуриев, Дели Гасан — А. Рзаев, Алы-Киши — А. Курбанов, кузнец — А. Агаев, Полад— М. Маниев, Араб-Рейхан— С. Дадашев, Балу-бек — М. Дадашев, Эйваз — А. Фарзалиев, грузин — Г.Тохадзе, посол — А. Аббасов.

В эпизодах: Троицкий, Геллер, Кипиани, Алили, Аранбаев, Мурадов, Абдуллаева, Мирзоев, Игнатьева.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мультипликационный крокодил № 2», 1 ч., цветной.

Автор сценария М.Слободской, авторы сюжетов: В. Дыховичный, В. Коновалов,С. Кантор, В. Фомичев; режиссеры-художники: М. Ботов. Г. Козлов; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: В. Попов, В. Пекарь, Б. Чани, Е. Комова, В. Крумин, Л. Резцова, В. Бутаков, М. Ботов; художники-декораторы: П. Карабаев, И. Троянова.

●

«13-й рейс», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер И. Аксенчук; оператор М. Друян; художник-постановщик В. Бордзиловский; композитор М. Працхаладзе звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: Е. Комова, И. Подгорский, В. Балашов, В. Зарубин, Т. Федорова; художник-декоратор И. Светлица.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Силы разума и мира победят», 2 ч.
Монтаж режиссеров: И. Венжер, Л. Дербышевой; операторы: Е. Аккуратов, Б. Макасеев,

О пребывании Н. С. Хрущева на XV сессии Генеральной Ассамблеи ООН.

●

«Отчет народу», 2 ч.
Режиссер А. Ованесова; автор текста Л. Золотаревский.

О митинге трудящихся г. Москвы, посвященном работе советской делегации на XV сессии Генеральной Ассамблеи ООН.

●

«Мир — это требование народов», 1 ч.
Монтаж режиссера З. Тулубьевой; операторы: Е. Аккуратов, Б. Макасеев.

О работе советской делегации на XV сессии Генеральной Ассамблеи ООН.

●

«Парламентарии Камбоджи в Советском Союзе», 2 ч.
Режиссер Е. Залкинд; операторы: Н. Генералов, В. Ходяков.

●

«В дар народу Камбоджи», 2 ч., цветной.
Режиссер К. Кулагина; операторы: Л. Михайлов. В. Придорогин, В. Сурнин.

Об открытии госпиталя кхмеро-советской дружбы в Пном-Пене.

●

«Они учатся в СССР», 2 ч., цветной.
Автор сценария Г.Волчек; режиссер-оператор Б. Небылицкий; операторы: В. Цитрон, А.Крылов.

Об учебе в вузах СССР иностранных студентов.

«Куба сегодня», 1 ч.
Режиссер И. Посельский; операторы: Р. Кармен, В. Киселев, автор дикторского текста Э. Марьямов.

●

«В революционной Кубе», 1 ч.
Монтаж режиссера И. Посельского; операторы: Р. Кармен, В. Киселев; автор дикторского текста Э. Марьямов.

●

«К событиям в Конго», 2 ч.
Автор дикторского текста и режиссер Л. Варламов; операторы: О. Арцеулов, Л. Максимов, П. Опрышко, В. Трошкин.

●

«Конго в борьбе», 5 ч., цветной.
Режиссер Л. Варламов; операторы: О. Арцеулов, Л. Максимов, П. Опрышко, В. Трошкин, автор дикторского текста Ю. Каравкин.

●

«Солидарность», 2 ч., цветной. (Совместная постановка ЦСДФ с «Таджикфильмом».)
Режиссер М. Трояновский; операторы: С. Гусев, Г. Земцов, Л. Михайлов.

О первой советской конференции солидарности народов Азии и Африки.

●

«Президент Финляндии в Москве», 2 ч., цветной.
Режиссер Л. Варламов: операторы: А. Зенякин, П. Касаткин, Л. Котляренко автор дикторского текста К. Непомнящий.

●

«Советская выставка в Джакарте», 1 ч., цветной.
Монтаж режиссера К. Кулагиной; оператор Л. Максимов; автор дикторского текста Е. Козырев.

«Две строки», 1 ч.
Автор сценария А. Григорян; режиссер Х. Арая; операторы: П. Федоров, М. Прудников.

О жилищном строительстве в Москве.

●

«Богатый гектар», 2 ч., цветной.
Автор сценария Ю. Смирнитский; режиссер Б. Вейланд; оператор К. Пискарев.

Об успехах колхоза «Украина», Винницкой области.

●

«О чем не рассказал комментатор», 1 ч.
Автор сценария М. Торчинский; режиссер Г. Дегальцев, операторы: В. Копалин, А. Кочетков.

О московской футбольной команде «Торпедо».

●

«Хоккеисты Канады играют в Москве», 1 ч.
Режиссер К. Эггерс; операторы: Г. Асламов, И. Горчилин, Л. Кокошвили, Л. Михайлов, И. Сокольников; автор дикторского текста Г. Блинов.

●

«Пять колец над Римом», 6 ч.
Авторы сценарного плана и дикторского текста: Л. Кассиль, И. Прок; режиссер А. Рыбакова; операторы: М. Ошурков, Ю. Монгловский, Ю. Леонгардт, Д. Гасюк, Б. Головня (в фильме также использованы съемки советских кинолюбителей).

О XVII Олимпийских играх.

●

«В добрый час, Нигерия!», 5 ч., цветной.
Авторы сценария: В. Горохов, В. Ешурин; режиссер В. Ешурин; операторы: В. Ешурин; К. Ряшенцев.

●

«Буддисты в Советском Союзе», 3 ч.
Режиссер Г. Топанов.

«Вторая жизнь капитана», 2 ч.
Автор сценария Л. Браславский; режиссер М. Семенова; оператор Г. Епифанов.

Очерк об ушедшем в отставку капитане II ранга А. Т. Кумпие, который стал директором детского дома.

●

«Тени на тротуарах», 2 ч.
Автор сценария И. Беляев, режиссеры: В. Краснопольский, В. Усков; операторы: А. Истомин, А. Савин; текст Г. Шерговой.

О тунеядцах.

●

«Румынские артисты в Москве», 2 ч.
Режиссер Л. Варламов; операторы: Л. Максимов, Д. Рымарев; автор текста Б. Юдин.

●

«Второе призвание», 1 ч., цветной.
Режиссер Л. Кристи; оператор И. Гутман; автор дикторского текста Г. Раневский-Дурман.

О Всероссийской выставке произведений самодеятельных кружков.

●

«Университет открыт для всех», 2 ч.
Автор сценария Б. Добродеев; режиссер Л. Данилов; оператор О. Сугинт.

О народных университетах культуры.

●

«Иван Козловский», 2 ч.
Автор сценария Л. Браславский режиссер И. Венжер; оператор А. Хавчин.

О народном артисте СССР И. Козловском.

●

«Встреча с Памиром», 1 ч., цветной.
Авторы-операторы: В. Бойков, И. Шагин; монтаж режиссера

Л. Махнач; автор текста Л. Зорин.

О жизни самого высокогорного района страны.

●

«Выше самых высоких гор», 5 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Ф. Киселев; операторы: Е. Ефимов, А. Левитан.

Об Афганистане.

●

«Рассказ иракского студента», 1 ч.
Автор-оператор Б. Небылицкий; оператор В. Цитрон.

Об учебе иракских студентов в СССР.

●

«Оружие идет на перековку», 2 ч.
Автор сценария А. Колбановский; операторы: А. Листвин, А. Истомин, И. Сокольников, В. Усанов; монтаж режиссера С. Репникова.

●

«Парламентарии Непала в Советском Союзе», 2 ч.
Режиссер Е. Залкинд; оператор В. Ходяков, автор текста В. Горохов.

●

«Королевский балет Камбоджи», 2 ч., цветной.
Режиссер М. Славинская; операторы: Г. Аккуратов, В. Ходяков, автор текста Н. Гусева.

●

«Парламентарии Чили в СССР», 2 ч.
Режиссер Т. Лаврова, операторы: Ю. Егоров, Л. Михайлов, М. Ошурков, В Ходяков; автор текста О. Игнатьев.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Песня о Севере», 2 ч., цветной.
Автор сценария И. Изъюров; режиссер В. Соломонник; операторы: В. Волдайцев, И. Акмен.

О Коми АССР.

●

«Нет, спорят», 2 ч., цветной.
Автор сценария В. Рабинович; режиссер О. Жухина; оператор К. Станкевич.

О культуре одежды.

●

«Спортивная юность», 2 ч., цветной.
Автор сценария В. Гурвич; режиссер Э. Оршанский; операторы: А. Доббельт, О. Лучинин.

О детской спортивной школе заслуженного мастера спорта К. Алешиной в Ленинграде.

●

«Добрые соседи», 2 ч.
Монтаж режиссера В. Соловцева; операторы: Р. Шевалье, А. Павлов.

О пребывании ленинградских туристов в Финляндии.

●

«Крылатые паруса», 1 ч., цветной.
Автор сценария Г. Борисов; режиссер-оператор А. Павлов.

О юных моряках Ленинграда.

●

«Далеко на Севере», 1 ч.
Режиссер-оператор Г. Донец, автор текста М. Ланской. В фильм включены съемки полярников А. Вайгачева, Б. Кузнецова, Э. Эсадова, П. Федорова.

О работе ученых-гидрографов в Арктике.

●

«Голубыми дорогами», 2 ч., цветной.
Режиссер А. Минкин; оператор Р. Шевалье.

О Советской Карелии.

●

«Их вклад в семилетку», 2 ч.
Автор сценария В. Алексеев; режиссер-оператор А. Богоров.

Об изобретателях и рационализаторах ленинградских предприятий.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Исповедь», 2 ч.
Автор сценария и режиссер Д. Дальский; операторы: А. Софьин, А. Ткаченко, Ю. Тунтуев, Э. Иванов.

О вредной деятельности различных сект.

●

«Улица Невзорова, 29» 2 ч.
Автор сценария А. Грэ; режиссер Д. Дальский; оператор А. Ткаченко.

О Горьковском доме художественного воспитания детей.

●

«Край Марийский», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: С. Брыляков, В. Плотникова; режиссер В. Плотникова; операторы: Г. Амиров, П. Оппенгейм.

О Марийской АССР.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Кубань сахарная», 1 ч.
Автор-оператор Г. Попов; автор текста М. Андриасов.

●

«Из дневника одного завода», 1 ч.
Режиссер Ф. Минухина; оператор Н. Медведев; автор дикторского текста Л. Яковлева.

Об Орловском заводе тракторных запасных частей.

●

«Плавни гореть не будут», 2 ч.
Автор сценария М. Марков; режиссер Л. Мазрухо; оператор З. Бабасьев.

Об использовании камыша в строительстве.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В степях Калмыкии» 2 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Бадмаев, А. Сергеев; режиссер А. Сергеев; оператор Д. Ибрагимов.

О Калмыкской АССР.

●

«Полвека в саду», 1 ч., цветной.
Автор сценария Ю. Чибряков; режиссер Я. Воловик; оператор С. Авлошенко.

О ближайшем ученике И. В. Мичурина — ученом-садоводе С. Ф. Черненко.

●

«Колхоз Деминский», 1 ч., цветной.
Автор сценария Л. Яковлева; режиссер-оператор А. Софьин; оператор Д. Ибрагимов.

Об одном из лучших хозяйств Сталинградской области.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Человек — хозяин Севера», 2 ч., цветной.
Автор-режиссер П. Непомнящих; режиссер-оператор Д. Озолин.

Об Эвенкийском и Таймырском национальных округах.

●

«Байкал», 2 ч., цветной, широкоэкранный.
Автор сценария А. Гайдай; режиссер-оператор А. Белинский.

О природных богатствах и красотах Байкала.

●

«Говорят скалы», 1 ч., цветной, широкоэкранный.
Автор-оператор М. Колесников; автор дикторского текста В. Красуцкий.

О красноярских столбах.

«Крылья над полюсом», 1 ч.

Авторы сценария: В. Мишин, М. Сергеев; режиссер-операторВ.Мишин.

О работе полярной авиации.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Тебердинский дневник», 1 ч., цветной.

Автор сценария И.Раздорский; режиссер-оператор К. Финкельберг.

О Тебердинском государственном высокогорном заповеднике.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Анна Бастрыкина, 1ч.

Автор-оператор В. Сушкевич; автор текста Х. Пронина.

О знатной доярке Новосибирской области, депутате Верховного Совета РСФСР А. К. Бастрыкиной.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Начинается город», 2 ч.

Авторы сценария: Б. Аленкин, А. Косачев; режиссер А. Косачев; оператор И. Лисицкий.

О молодых строителях города Амурска.

●

«Морские котики», 1 ч.

Автор-режиссер Б. Сарахатунов; операторы: А. Борзунин, С. Кушель.

О ценных промысловых животных — морских котиках.

●

«У берегов Вьетнама», 2 ч., цветной.

Автор-оператор М. Рыжов; монтаж режиссера В. Лебедя; автор текста И. Поляков.

О вьетнамских рыбаках.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«О пушистом новоселе», 1 ч., цветной.

Автор-оператор В. Пустовалов; автор дикторского текста В. Бильчинский.

О новом зверьке среднерусских лесов — уссурийской енотовидной собаке.

●

«Атомный ледокол штурмует льды», 2 ч., цветной.

Режиссер Д. Боголепов; автор дикторского текста Б. Агапов; операторы: В. Афанасьев, И. Касаткин.

Об участии атомохода «Ленин» в арктической навигации.

●

«Несчастливое число», 2 ч.

Автор сценария М. Витухновский режиссер Б. Эпштейн; оператор Б. Махов.

О вздорности бытовых суеверий.

●

«Голоса вселенной», 2 ч.

Автор сценария К. Домбровский; режиссер Д. Антонов; оператор К. Косумов.

О новой науке — радиоастрономии.

●

«На рубеже двух океанов», 5 ч., цветной.

Сценарный план В. Осьминина, А. Вагина; режиссер-оператор А. Вагин; автор текста В. Осьминин.

В основу фильма положен материал, снятый во время плавания на шхуне «Заря» к берегам Австралии, Новой Гвинеи, Новой Зеландии.

●

«Художник и время», 5 ч. цветной.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссер Я. Миримов; оператор В. Рыклин.

О художниках Российской Федерации.

«Если все родители», 1 ч.

Автор сценария С.Бурлюк; режиссер П. Солуянов; оператор О. Краснов.

О дифтерии и мерах ее предупреждения.

●

«В день свадьбы», 1 ч.

Автор сценария Л. Гросман; режиссер А. Челаков; оператор П. Безбородов.

Об экономии воды.

●

«Вторая жизнь», 1 ч.

Автор сценария В. Матушкина; режиссер М. Товарнов; оператор И. Корх.

О сборе вторичного сырья.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ночная сказка», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г.Ягдфельд; режиссер Г.Цветков; операторы: А. Городчанинов, Л. Доктуров.

Фильм для детей о насекомых и животных — друзьях и врагах человека.

●

«Положительная девочка», 2 ч.

Автор сценария М.Неймарк; режиссеры: М.Гавронский, И. Коссаковский; оператор Б. Геннингс.

О воспитании детей.

●

«Большой улов», 4 ч., цветной.

Автор сценария С.Бурлюк; режиссер В. Губачев; оператор О. Иванов.

О борьбе за сохранение и увеличение рыбных запасов страны.

●

«На сцене — куклы», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Блэк, С. Шустер; режиссер В. Гранатман, оператор А. Романенко.

«Покорение чисел», 1 ч.

Авторы сценария: Б. Юдин, В. Кохман; режиссер Ф. Вязьменская, оператор А. Романенко.

●

«Полезные пузырьки», 1 ч.

Автор сценария М. Либер режиссер М. Багильдз оператор М. Ротинов.

О полезных свойствах пузырьков.

●

«По пути механизации овощеводства», 2 ч.

Автор сценария С. Кананыкин; режиссер С. Бартенев; оператор Д. Брун.

●

«Дар гуманности», 2 ч.

Автор сценария З.Маркина режиссер Б. Медведев; оператор А. Ерин.

О психопрофилактическом методе обезболивания родов.

●

«Рассказы о простых людях», 2 ч.

Автор сценария Л. Зильберберг; режиссер Б. Азаров; оператор Б. Геннингс.

О работе актива Союза обществ Красного Креста и Красного Полумесяца.

●

«Рационально используйте электроэнергию», 2 ч.

Автор сценария Б.Добродеев; режиссер А. Сизов; оператор Э. Ратнер.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«В глубоком разрезе», 2 ч.

Автор сценария А.Григорьев; режиссер М. Богородицкий; оператор К. Дупленский; автор текста А. Колбановский.

О Коркинском угольном разрезе.

«Железный век», 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко операторы: Э. Уэцкий, Г. Черешко.

О процессах образования железных руд в недрах земли и о значении металла в жизни человека.

●

«Живописцы Свердловска», 2 ч., цветной.

Автор-режиссер Э. Владыкина; оператор И. Артюхов.

О современных художниках Свердловска.

●

«Степной батыр», 2 ч.

Авторы сценария: Р. Хакимов, Н. Савватеев; режиссер Н. Савватеев; операторы: Е. Соколов, Г. Амиров.

О самом юном городе в Башкирии — Салавире.

●

«По южному Уралу», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Бикчентаев; режиссер В. Борисов; операторы: О. Воронцов, И. Персидский.

Видовой киноочерк о южном Урале

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Евгения Долинюк», 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Чендей; режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик.

Очерк о дважды Герое Социалистического Труда, знатном кукурузоводе Е. А. Долинюк.

●

«Об этом спорят в мире», 6 ч., цветной.

Автор сценария А. Михалевич; режиссер К. Лундышев; операторы Л. Прядкин, В. Преображенский, П. Горбенко.

О замечательных достижениях Украинской ССР.

●

«Окно в день завтрашний», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Иванов, М. Черн; режиссер С. Кореняк; оператор Г. Вьюник.

О недалеком будущем советских людей.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На заповедной земле Кавказа», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер Д. Абашидзе операторы: Ю. Барамидзе, Т. Хатисов.

О кавказском заповеднике.

●

«Кто такие сектанты», 2 ч.

Автор сценария: Поракишвили, Геловани, режиссер В. Алавидзе, оператор В. Курьян.

О сектантах-пятидесятниках и прыгунах в Грузии.

●

«Пиросмани», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Шенгелая; оператор Б. Крепс.

О выдающемся грузинском художнике Нико Пиросмани.

●

«От Сухуми до Батуми», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер Ш. Чагунава оператор Н. Нагорный.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Признание», 1 ч. цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Автор сценария и режиссер Олимп Вэрештяну; оператор Константин Искролеску; звукооператор Дан Ионеску.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

«Баллада о девушке», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Будапешт».

Автор сценария и режиссер Тамаш Банович; оператор Феликс Бодроши; художник Тивард Берталан; звукооператор Ференц Лор; балетмейстер Миклош Рабаи.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

Режиссер дубляжа А. Васильева.

Танцуют: Карола Чурош, Тибор Эрдейи, Золтан Тарци, Лайош Мольнар, Дэже Летаи.

●

«Котик-Наплотик», 2 ч., цветной.

Производство Польской студии кукольных фильмов, г. Тушин.

Автор сценария, режиссер и художник Зенон Василевский; композитор Анрас Виски; звукооператор Ян Радлич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

«Тадек, который не хотел есть», 1 ч., цветной.

Производство Польской студии кукольных фильмов, г. Тушин.

Авторы сценария: Ванда Хотомская, Янина Хартвиг; режиссер Янина Хартвиг; оператор Евгений Игнатюк; художник Лех Кунке; композитор Збигнев Турский; звукооператор Я н Радлич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

«Красный ураган», 9 ч., цветной.

Производство Пекинской киностудии, КНР.

Автор сценария и режиссер Цзынь Шань; оператор Чжу Цзинь-мин; художник Цинь Вэй; композитор Лю Чи; звукооператор Чэнь Яньси.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.

Роли исполняют и дублируют: Линь Сян-цянь—Ли Сян (дублирует И. Лейрер), Лао Хэ —У Сюэ (А. Степанов), Сунь Юй-лян — Чжан Пин (А. Суснин), Ши Ян — Цзинь Шань (А. Барнднк), Чэнь Гуй-чжэнь — Тянь Хуа (Л. Гурова), Бай Цзянь-у — Ши Юй (Е. Барков), У Пэй-фу — Фэн И-фу (Е. Копелян), Ху Да-тоу— Ван Пэй (Л. Степанов).

●

«Улица Прэри» (по роману Рене Лефевра), 9 ч.

Совместное франко-итальянское производство «Фильм Ариан», «Фильмсонор». «Интермондиа», Париж, «Видес фильм», Рим.

Авторы сценария: Дени де ла Пательер, Мишель Одиар; режиссер Дени де ла Пательер; оператор Луи Паж; художник Рене Рену; композитор Жорж Ван Парис; звукооператор Жан Риэль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Анри Нэве — Жан Габен (дублирует Б. Оленин), Лу — Клод Брассер (Я. Янакиев), Одетта — Мари Жозе Нап (Р. Макагонова), Фернан— Роже Дюма (В. Алексеенко), Эрнест — Поль Франкер (А. Алексеев), Педрель — Роже Тревиль (А. Задачин).

●

«Жемчужина» (по одноименной новелле Джона Стейнбека), 9 ч.

Производство «Агилафилмс», Мексика.

Авторы сценария: Эмилио Фернандес, Джон Стейнбек, Джексон Вагнер; режиссер Эмилио Фернандес; оператор Габриэль Фигероа; художник Хавиер Торрес Ториха; компо-

-9138 ж

зитор Галдино Р. Самперио; звукооператор Джеймс Л. Филдс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Педро Армендарис, Мария Елена Маркес, Фернандо Вагнер, Гильберто Гонсалес, Шарль Ронэ, Хуан Гарсиа, Альфонсо Бедойа.

Роли дублируют: Г. Абрикосов, А. Потемкин, Б. Баташев, Н. Зорская, О. Мокшанцев, С. Бубнов.

●

«Солдаты без мундиров», 10 ч.

Производство «Ибафильмс», Греция.

Автор сценария и режиссер Димитрис Иоаннопулос; оператор Джерри Калогератос; художники: Павлос Пападопулос; Андроникос Фалагас; композитор Менелаос Паландиос; звукооператор Танасис Георгиадис.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Христос—Михалис Николинакос (дублирует В. Рождественский), Алики — Ксения Калогеропулу (З. Земнухова), Ринула — Дафни Скура (С. Вершинина), Михалис — Алекос Ливадитис (Г. Абрикосов), мать Алики — Элени Зафириу (А. Войцик), Спирос — Андреас Баркулис (А. Карапетян), Катина — Афанасия Мустака (А. Волгина).

●

«В старом Чикаго» (по рассказу Нивена Буша), 10 ч.

Производство «XX век Фокс», США.

Авторы сценария: Ламар Тротти, Соня Левина; режиссер Генри Кинг; продюсер Даррил Занук, оператор Певерелл Марли; художники: Уильям Дарлинг, Рудольф Стернад; звукооператоры: Юджин Гроссмэн, Роджер Химэн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Дайон О'Лири — Тайрон Пауэр (дублирует Н. Александрович), Бэлл Фосетти—Алиса Фэй (Г. Водяницкая), Джек О'Лири — Дон Амиче (Г. Абрикосов), Молли О'Лири — Алиса Брэйди (Н. Никитина), Пэтрик О'Лири — Энтони Хьюз (Ю. Чекулаев), Боб О'Лири — Том Браун (Н. Орлов), Пиккль Биксби — Энди Девайн (Г. Шпигель), Гил Уоррен — Браян Донлеви (В. Кенигсон).

●

«Оклахома» (по музыкальной комедии Роджерса и Хаммерстайна), 8 ч., цветной (первая серия).

Производство фирмы «РКО-Рэдио», США.

Авторы сценария: Соня Левина, Уильям Людвиг; режиссер Фред Циннеман продюсер Артур Хорнблоу младший; оператор Роберт Сэртиз; художник Джозеф Райт; музыка Ричарда Роджерса; постановщик танцев Агнесса де Милль.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Керли — Гордон Макрей (дублирует В. Рождественский), Лори — Ширли Джонс (К. Кузьмина), Энни Эйдо—Глория Грэем (М. Виноградова), Уилл Паркер — Джин Нельсон (В. Шишкин), Джод Фрай — Род Стейгер (М. Погоржельский), Али Хаким — Эдди Альберт (К. Карельских), тетушка Эллер — Шарлотта Гринвуд (Е. Понсова), Карнс, отец Энни — Джемс Уитмор (С. Самодур). Танцы исполняют: Джемс Митчелл, Дженни Уоркман, Келли Браун, Лизанн Труэ, Бэмби-Линн, Вирджиния An Беслер, Эвелин Тейлор, Джейн Фишер, Марк Плятт.

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К5-43-87

А04324. Подписано к печати 27/II 1961 года.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,9 (условных листов 17,71)

Учетно-издательских листов 17,6. Тираж 23 000 экз. Зак. 826.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.



«Баллада о солдате» — плакаты разных стран

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство кино

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».